

História de um certo tipo

UM RETRATO DA PRÁTICA TIPOGRÁFICA

**por David Matias Cortegaça
aluno Nº 40831**

**TRABALHO DE PROJECTO DE MESTRADO EM
ANTROPOLOGIA – CULTURAS VISUAIS**

Orientador: Professora Catarina Alves Costa

Abril 2016

“TYPOGRAPHY (the reproduction of lettering by means of movable letter types) was originally done by pressing the inked surface or ‘face’ of a letter made of wood or metal against a surface of paper or velum.”

“Letters are signs for sounds.”

Eric Gill

ÍNDICE

I. Introdução	4
II. Metodologias e procedimentos de investigação	10
a) A “História de Vida” nas ciências sociais	11
III. A oficina tipográfica – espaço de cultura material	27
a) A prática tipográfica como fator determinante na construção da identidade de Eduardo Palaio	43
IV. Relatório/ Diário de campo – dificuldades encontradas e estratégias adotadas	50
V. Conclusão/ Reflexões finais	64
VI. Bibliografia/ Filmografia	71

INTRODUÇÃO

Há quatro anos conheci um homem chamado Eduardo Palaio. Conversei com ele durante largos minutos no seu recém-inaugurado *Espaço Memória - Tipografia Popular* (Seixal), um museu municipal dedicado à prática tipográfica e arquitetado, justamente, a partir do atelier de tipografia – *Tipografia Popular A. Palaio* – onde, de 1955 a 2006, a sua família exerceu o ofício. Logo aí, nesse dia, depois de ouvir as palavras cultas e emocionadas de Eduardo sobre a história da tipografia, a história da sua família de tipógrafos e a sua própria história, senti que aquele mundo fascinante e aquele homem fascinado deveriam ser retratados nalgum tipo de trabalho.

Durante algum tempo – mais afincadamente nos dois últimos anos – fui refletindo sobre muitas e interessantes possibilidades de poder trabalhar o tema. A dificuldade maior que encontrei foi, precisamente, a de querer abranger todas elas. Considerando, desde logo e por si só, intocável a figura de Eduardo Palaio, outros aspectos me chamaram a atenção, e todos eles – apesar de terem que ver com o mesmo – me apontavam para questões e posicionamentos diferentes. Dentro dessa riqueza, sem saber exatamente o que privilegiar, fui-me fazendo sempre uma pergunta – o que quero dizer com este trabalho?

A importância da repetição desta pergunta foi, para mim, fulcral no arranque deste projeto, na medida em que me permitiu refletir sobre as potencialidades e fragilidades do meu objeto e, simultaneamente, sobre a posição que queria assumir enquanto investigador, autor e pessoa responsável por uma obra cuja matéria prima é, indelevelmente, a vida de

uma pessoa. Neste seguimento, tentei fazer o enfoque naquilo que para mim era mais genuíno, rico, claro, emocionante e agregador e percebi que este meu trabalho de projeto teria que obrigatoriamente ser sobre a própria vida de Eduardo Palaio, contada na primeira pessoa, à frente de um pano de fundo que é a oficina onde ele e a sua família, durante muitos anos, trabalharam, e com recurso a histórias e a práticas que ele próprio ainda transporta e exerce (com recurso à ferramenta conceptual das histórias de vida). Na verdade, a razão pela qual me interessei por este tema foi justamente a forma apaixonada e profundamente conhecedora como Eduardo falou naquele dia sobre a história e a influência dos tipos impressos, no mundo e na sua vida.

Essa consciência foi decisiva na escolha do formato através do qual apresento os meus resultados da pesquisa. Fazer um filme etnográfico a partir deste contexto pareceu-me, então, mais do que uma opção, uma necessidade. Mais do que entendido ou analisado, para mim, esta realidade teria, acima de tudo, de ser sentida, vista, ouvida, até pelo seu carácter iminentemente obsolecente. Só assim seria possível absorver e conhecer (um pouco que fosse) a sua existência. Nesta tentativa, levei a cabo, durante meses, na velha tipografia agora musealizada, um trabalho de campo regular com o objetivo de conhecer a fundo o trabalho oficial tipográfico protagonizado por Eduardo Palaio e de ouvir pela sua voz as histórias e as experiências porque passou dentro daquele contexto. Deste modo, fui fazendo o registo de todo esse capital através da gravação das imagens e dos sons que ia observando e escutando para, no final, tentar produzir um filme etnográfico que conseguisse, acima de tudo, mostrar o universo sobre o qual tinha pesquisado.

Este relatório carrega, precisamente, todas as experiências e reflexões que tive e fiz durante o processo de desenvolvimento deste trabalho de projeto e, igualmente, enquadra-o com os pressupostos e os apoios teóricos, formais e metodológicos de que me servi para o conseguir realizar. Assim, a construção deste projeto assentou, principalmente, em três pilares: no das Histórias de Vida enquanto metodologia preferencial, perfeitamente sintonizada com os objetivos da pesquisa; no da Cultura Material como enfoque temático distinto e essencial neste contexto de etnografia “do trabalho”; e no da Antropologia Visual, “pela mão” do filme etnográfico, enquanto formato ideal para registar, arquivar e expor

uma realidade desta natureza. Com efeito, nos capítulos seguintes deste relatório procurarei delinear os contornos do trabalho de projeto, dissertando um pouco sobre estes campos que acabei de referir – recorrendo, para isso, também, a contribuições de autores que considero relevantes – e aprofundando a reflexão sobre as características e potencialidades não só deste trabalho mas até de outros análogos, nomeadamente sobre a conexão destes três pilares como forma mais útil e proveitosa de abordar terrenos de pesquisa como o que encontrei na antiga oficina tipográfica A. *Palaio*.

Neste âmbito, muito do que sinto e penso encontro no que David MacDougall sustenta em *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses* (2006). Tal como o próprio refere, o sentido da visão é fundamental para a consciência da existência na medida em que a consciência de quase tudo o que existe no mundo envolve visão, assim como, tudo aquilo que vemos, instantaneamente assumimos como real. Assim, o ato de ver não só nos faz sentir vivos como torna as coisas vivas (2006). E é neste sentido que vejo a necessidade de capturar em imagem a existência deste homem singular e a sua história, em uníssono com este mundo característico e efémero dos tipos móveis e impressos. Desta forma, nesta *História de um certo tipo*, também como advoga MacDougall (2006), pretendo que o conhecimento produzido por esta etnografia consista, sobretudo, num conhecimento visual e sensitivo, possibilitado pelas imagens captadas durante o tempo de pesquisa passado com o objeto de estudo: *“Appearance is knowledge, of a kind. Showing becomes a way of saying the unsayable. Visual knowledge (as well as other forms of sensory knowledge) provides one of our primary means of comprehending the experience of other people. This puts it at odds with most academic writing, which, despite its caution and qualifications, is a discourse that advances always toward conclusions. In many respects filming, unlike writing, precedes thinking”*.

No que diz respeito a este projeto, o filme, absolutamente, precedeu a escrita, uma vez que quando efetivei a minha presença junto do meu objeto de estudo, fi-lo com a câmara na mão e já com a assunção de que era através de métodos visuais que queria explorar o terreno. E assim foi. A exploração e a observação da realidade foram feitas a filmar, o que, como nota Colette Piauult (2006), faz sobrepor a etapa da pesquisa à da própria realização do

filme em si: “(...) *One way may be not separate the two periods – preparation and filming – using the material, videotapes, photographs, recorded conversations of the first period, in the final film. (...) It seems to me, as an anthropologist, that the research period, when it is as elaborate as in this case, should be part of the film itself*”. Além disso, o próprio sujeito fílmico, Eduardo Palaio, desde o início soube e aceitou – com enorme interesse e agrado – essas mesmas circunstâncias.

Na verdade, esse posicionamento contribuiu decisivamente para que o projeto se desenrolasse de uma maneira aberta, com bastantes permissões de parte a parte. Por um lado, Eduardo Palaio permitia que eu acesse a tudo quanto quisesse e voluntariamente predisponha-se a “dar-me” o que eu queria, não sendo exceção os seus íntimos testemunhos ou mesmo o experiente manuseamento dos tipos móveis e das velhas máquinas de impressão; por outro lado, eu permitia que ele fizesse o seu dia-a-dia e os seus compromissos sem quaisquer transtornos e limitações e comprometia-me também a aceitar quaisquer que fossem as suas objeções ou contraindicações (o que, afortunadamente, nunca se verificaram).

Este foi, verdadeiramente, como refere Sara Pink em *Doing Visual Ethnography* (2013), um trabalho colaborativo, na medida em que é assumido que investigador e informante trabalham conscientemente em conjunto para produzir imagens visuais e tipos de conhecimento específico. Todavia, foi claro desde o início que não podia ser de outra maneira (encoberta, por exemplo), mesmo que durante a pesquisa pudesse chegar a conclusões discordantes daquilo que previra, pelo simples facto de que, para mim, eticamente, não podia fazer um filme com ou sobre alguém sem ter explicitamente o seu consentimento e a sua predisposição emocional. Aliás, no processo de decisão quanto à utilização das ferramentas visuais, para Sarah Pink (2013), esta reflexão sobre o impacto junto do objeto de estudo deve ter o mesmo peso que os objetivos da pesquisa: “(...) *it is crucial to evaluate (...) how visual methods, images and technologies will be interpreted by individuals in the cultures where the research will be done, in addition to assessing how well visual methods suit the aims of specific projects*”. Ainda neste seguimento, penso que o facto de o produto desta pesquisa ser um filme e não uma monografia escrita (apesar do

presente relatório...) serve muito mais os propósitos e os princípios da Antropologia, já que vai diretamente ao encontro de aspectos tradicionalmente tratados pela disciplina – a memória, as relações de parentesco, o trabalho ou mesmo o ritual – mas, principalmente, consegue registar e conservar no tempo uma realidade única (e efémera), simultaneamente, metafórica e reflexiva – transporta vivências, temáticas e factos transversais a outras pessoas e lugares e sugere análises e conclusões mais alargadas, mesmo que feitas a montante (MACDOUGALL, 2006), nomeadamente sociais e culturais, relativas a um tempo passado e também presente.

Com efeito, movido por um sentimento de urgência, procurei com este trabalho de projecto em Antropologia – Culturas Visuais, entrar no *cosmos* de Eduardo Palaio e no seio do “seu” *Espaço Memória* por forma a, sobretudo, conhecer, registar e dar a conhecer a prática tipográfica como ofício em extinção e, simultaneamente, os testemunhos de um homem que cresceu e se formou no meio desse mesmo ofício e que procura agora a (in)temporalidade da sua *Tipografia Popular*. Por essa razão, no decorrer da pesquisa, ele foi o eixo central do que ia observando, no sentido de preservar e captar o máximo das suas personalidade, perícia e história, no compromisso de poder dizer que este projeto, mais do que sobre tipografia, trabalho ou família, é sobre Eduardo Palaio. E facto é que fruto da sua densidade narrativa, dele partem caminhos que tocam em todas as outras dimensões que antecipadamente identifiquei como interessantes e válidas para o trabalho, como a magnífica história da tipografia – das antigas máquinas, da evolução dos processos de impressão, da perícia dos tipógrafos, da inventividade e do progresso técnico, da importância social, da importância cultural, etc. –, a justaposição família/ trabalho com especial relevo para a hereditariedade do ofício, a atividade tipográfica na clandestinidade durante o Estado Novo e até o debate sobre o progresso tecnológico (a substituição dos homens pelas máquinas ou a substituição da palavra impressa pela palavra digitalizada).

No entanto, pegando no que afirma David Macdougall (2006), um antropólogo, ao fazer um filme etnográfico, apesar de tentar sempre querer dizer alguma coisa ou tentar encontrar alguns significados, a sua maior intenção e o seu maior esforço vão no sentido de tentar relacionar o mais possível o espectador com o sujeito fílmico de modo a preservar no

tempo a sua existência. Daí que o cruzamento entre a antropologia e o cinema, particularmente o cinema documental, por partilharem funções, acaba por se fazer de uma forma tão natural quanto imprescindível: *“One of the functions of art, and often of science, is to help us understand the being of others in the world.”* (MACDOUGALL, 2006).

METODOLOGIAS E PROCEDIMENTOS

DE INVESTIGAÇÃO

Como referi, assumindo a figura de Eduardo Palaio como preponderante e decisiva na pesquisa e, por extensão, no filme etnográfico que daí evolui, dois aspectos rapidamente me fizeram pensar no momento de escolher as melhores abordagens e estratégias metodológicas. Desde logo, como também já assinalei, a utilização das histórias de vida como instrumento de análise ou, melhor, de decomposição do objeto de estudo por via da entrevista não estruturada e, em simultâneo, a participação ativa desse mesmo objeto no produto da pesquisa (o filme). Os dois aspectos, naturalmente, decorrem um do outro, ainda para mais, como a própria Sarah Pink faz referência (2006), tratando-se da articulação destes dois campos (antropologia e cinema): *“Visual anthropologists have long since departed from pure observation to emphasise the intersubjectivity and collaborative aspects of the production of photography and video”*.

O problema que pode daí advir é, justamente, a contradição que existe em querer captar uma dada realidade ou existência com a maior objetividade e veracidade possível enquanto se tenta absorver histórias de vida impregnadas de ficção e simbolismos (logo, longe de uma linguagem científica e concreta). No entanto, penso que seria redutor encarar essa subjetividade como uma contraindicação e eliminá-la em nome de uma apurada análise social. Como disse anteriormente, não sendo o objetivo primordial, esse exercício poderá e deverá ser feito a montante. Em vez disso, para mim, importa aproveitá-la e usá-la em favor de um resultado que deve ser antes de tudo o resto, honesto e sensível para com a individualidade que trata para então satisfazer, principalmente, a necessidade de exposição

e preservação (no tempo) deste seu universo. Geralmente, a produção de histórias de vida é feita com base num objetivo concreto de investigação, decorrente da identificação de uma problemática ou de um fenómeno social. Porém, muitas vezes é associada – como neste projeto – a uma simples intenção de registo e arquivo de memórias que, de outra forma, estariam condenadas ao desaparecimento.

Aqui, o papel das entrevistas não estruturadas – buscando a história de vida – nesta preocupação é fundamental pois permite uma comunicação mais afastada de um formalismo académico e mais próxima de uma linguagem comum e, por isso, mais autêntica. Apesar de poderem estar repletas de ficção e de linguagem simbólica, as histórias de vida são construídas (pelo sujeito de pesquisa) com o máximo de honestidade e coerência possível, já que versam uma tentativa de reconstituir inteligivelmente o percurso de vida. Nesta medida, para além de nos elucidar sobre a trajetória que o ator percorreu, este suporte fornece importantes elementos que permitem contextualizar no tempo a sua narrativa e, inclusivamente, perceber o sistema de valores e ideologias que a sustentam.

Contudo, mesmo que não se renegue (ou até se procure) a tal subjetividade, ouvir o que de íntimo alguém tem para nos contar traz sempre algumas dificuldades e perigos. Independentemente da confiança e do *à vontade* que o investigador tem com o seu sujeito de pesquisa, ele nunca saberá se o que está a ouvir corresponde à verdade dos acontecimentos (no seu conteúdo e na sua ordem cronológica), pelo que o seu maior trabalho deverá ser o de proporcionar as melhores condições (físicas, emocionais, etc.) para que o testemunho seja o mais “puro” e claro possível. Por conseguinte, para mim, no(s) momento(s) da entrevista, e tendo em consideração o facto do terreno e do contexto de pesquisa serem um local de trabalho, o entrevistado deve estar envolto naquilo que lhe é mais familiar, natural ou quotidiano, no sentido de sentir maior conforto do corpo e facilidade/ fluidez de abstração por via dos automatismos existentes com o que o rodeia. Em contextos de trabalho, pelo menos naquele mais mecânico, artesanal ou industrial, a naturalidade e a autenticidade estão mais presentes (talvez pelo seu carácter repetitivo) e por via de uma postura ou uma atitude mais fiel e menos encenada conseguimos alcançar, na minha opinião, um testemunho mais autêntico. Reiterando a importância desta relação

orgânica entre espaço e entrevistado na procura de um bom testemunho, Michael Rabiger em *Directing the Documentary* (1987) tem uma ideia muito curiosa, com a qual concordo inteiramente: “*Make sure any actors on câmara have plenty to do so that they aren’t stultified by self-consciousness. Anything you ask them to do is organic to their life*”.

Por outro lado, para lá da posição do entrevistado e do seu grau de conforto com o espaço e o contexto que o rodeia, o entrevistador vê-se confrontado com um problema talvez um pouco mais relevante e mais difícil de solucionar – o da sua própria presença. Ao estar presente – ainda para mais munido de um suporte de gravação (visual ou áudio) – o investigador impõe uma autoridade evidente e, necessariamente, provoca um sem fim de imprevisíveis reações ao seu objeto de estudo... À partida, quando inicia o seu trabalho de campo, com o último objectivo de documentar em imagens a “realidade” que tem em mãos, um antropólogo visual tem a consciência de que as dinâmicas e a interação entre investigador e investigado serão sempre baseadas no encontro de várias encenações, pelo que, paradoxalmente e no limite, a procura será sempre pela representação ou performance mais fiel e sincera do contexto que identificara. Para este propósito, então, antes de olhar para o sujeito de pesquisa, é necessário haver consciência da posição que se tem enquanto investigador e, por consequência, da influência da sua presença no terreno, principalmente junto da(s) pessoa(s) com que tem um contacto mais duradouro e profundo.

Como já tive oportunidade de referir, é importante para o antropólogo clarear para si o ponto de vista que pretende ver reflectido no seu trabalho (que acaba por ser, em si, também, uma encenação) e, a reboque dessa intenção, desenvolver um conjunto de estratégias de atuação que definam a sua *persona* de investigador e o coloquem (quando estiver junto do seu informante) na posição ideal para o conseguir apresentar. Essas estratégias muito têm que ver com o que Erving Goffman sustentou em *Presentation of self in everyday life* (1959), sobre as formas de expressão que um indivíduo dispõe para comunicar e criar uma (boa) impressão no *outro*. Neste sentido, a expressividade, segundo Goffman, é revelada de um modo verbal e de um modo não verbal, consubstanciada em aspectos que o indivíduo, respectivamente, dá (*give*) e cede (*give off*), e é essencial para a construção de uma máscara que procura causar uma reação positiva por parte de quem a

“vê”, ou seja, do sujeito de pesquisa. Aquando da confrontação direta com os seus atores, exibindo a máscara que, *à priori*, tinha acabado de construir, o antropólogo que procura captar imagens deve ter muita consciência das consequências da sua intromissão no quotidiano de uma comunidade ou, no caso deste projeto, de um espaço e de um homem, sendo que o deve fazer considerando dois momentos...

Como já adiantei, ao chegar ao terreno sabe que vai provocar, natural e imediatamente, uma estranheza junto da(s) pessoa(s) que são, logo aí, como diz Goffman (1959), a sua audiência, fazendo de si, nesse primeiro momento, curiosamente, o “ator” principal: : *“When an individual enters the presence of others (...) They will be interested in his general socio-economic status, his conception of self, his attitude toward them, his competence, his trustworthiness, etc. (...) Information about the individual helps to define the situation, enabling others to know in advance what he will expect of them and what they may expect of him. Informed in these ways, the others will know how best to act in order to call forth a desired response from him.”* (GOFFMAN, 1959). Este será certamente um momento de pesquisa mais cru: de levantamento de dados, de reconhecimento de tensões, de procura de conforto no meio do *status* já existente, importantíssimo para o investigador causar a tal boa impressão e ganhar a confiança da(s) sua(s) fonte(s). Numa segunda fase, porque vai adoptar uma postura – apesar de também observacional – mais ativa e, consequentemente, mais exposta e encenada (*não há ação sem alguma atuação*), pode correr o risco de perder alguma da espontaneidade ou da performance “original” do(s) seu(s) ator(es). Tanto mais na medida que traz consigo um objecto – uma câmara de filmar (e, hipoteticamente, outros apetrechos correlativos) – que lhe confere, automaticamente, um estatuto e um poder impressionantes. Posso adiantar que, no caso deste trabalho de projeto, o primeiro período misturou-se rapidamente com o segundo, uma vez que rapidamente senti o conforto e a segurança necessárias para levar comigo o material de registo audiovisual, o que fez com que a aproximação, o conhecimento e a confiança para com o objeto de estudo fossem sendo ganhos progressivamente. Nos dois sentidos: o próprio Eduardo Palaio, paulatinamente, foi-se habituando à minha presença (e a minha presença implicava sempre a existência de uma câmara) e os dois fomos relacionando e conhecendo nessas circunstâncias.

E se é verdade que uma câmara de filmar tem, por vezes, o poder de, positivamente, fazer sobressair o que de melhor as pessoas têm para contar, ela pode, todavia, no sentido inverso, fazer esconder aspectos interessantes que, em potência, uma pessoa tem para revelar. Por exemplo, o entusiasmo ou o nervosismo por estar em frente a uma câmara pode provocar alguma confusão na construção da narrativa por parte do entrevistado, fazendo-o esquecer com frequência o “tempo da narrativa” e (involuntariamente) baralhá-lo muito num “tempo de discurso” menos consentâneo com a ordem cronológica dos acontecimentos (HARRISON, 2008). Relativamente a este aspecto, é necessário haver uma grande sensibilidade para saber travar ou deixar correr o testemunho: se se travar para relocalizar o discurso no tempo da história que nos interessa, podemos estar a perder informações importantes que só surgem no meio de algumas abstrações e, inclusivamente, podemos deixar o orador pouco confortável e muito dependente da nossa orientação; se, pelo contrário deixarmos o entrevistado demasiado “livre” no seu discurso ele pode não ir de encontro ao que esperamos e podemos, também, perder demasiado tempo – e, consequentemente, gerar algum cansaço – na entrevista.

Por outro lado, havendo essa imperiosa relação entrevistado/ entrevistador, acompanha-a sempre, de ambos os lados, uma expectativa latente. Do lado do entrevistador pela natural curiosidade no testemunho que recolhe, do lado do entrevistado porque responde sempre em função daquilo que julga que quem está à sua frente quer ver respondido. Este último aspeto pode ser nocivo para a pesquisa na medida em que pode produzir resultados enviesados e discordantes com a realidade que pretende observar. Seguindo um pouco o raciocínio do antropólogo e cientista político James C. Scott, em *Domination and the arts of Resistance- Hidden Transcripts* (1990), encarando essa presença do etnógrafo com a câmara junto do seu objecto de pesquisa como uma relação de poder, essa ambivalência pode existir, de facto, na reação das pessoas filmadas e pode ser prejudicial para as aspirações do investigador. Por um lado, por querer corresponder às expectativas do realizador, a performance pública do(s) ator(es) pode não produzir o que o primeiro quer verdadeiramente. De um outro, se essa instrumentalização (a da observação com câmara) não for feita com grande cuidado e respeito quer pelo espaço quer pelos tempos da comunidade observada, poderá haver uma dominância e uma ameaça excessivas por parte

da figura “poderosa” do investigador, resultando num adensamento da “máscara” do(s) ator(es) social(ais) e, conseqüentemente, um esconder instintivo do discurso (*hidden transcript*): “(...) *the hidden transcript represents discourse-gesture, speech, practices that is ordinarily excluded from the public transcript of subordinates by the exercise of power. The practice of domination, then, creates the hidden transcript. If the domination is particularly severe, it is likely to produce a hidden transcript of corresponding richness.*” (SCOTT, 1990). Daí que seja extremamente importante para os resultados da pesquisa – e, por essa razão, a procurei – uma total abertura e franqueza entre os dois interlocutores.

Com efeito, é essencial para o antropólogo visual, no momento de registrar as suas provas, calcular o impacto que a sua presença – mais a do seu material – tem obrigatoriamente na vida e nas rotinas dos seus “personagens”, pelo que é importantíssimo para a obtenção de resultados satisfatórios possuir um *ethos* que lhe permita chegar com relativa profundidade às suas fontes de modo a ganhar as suas confiança e empatia e extrair delas as impressões que entende serem as mais interessantes para o seu produto final. Nesse sentido, ao fazê-lo, ainda que consiga obter um pecúlio visual e sonoro relevante, o antropólogo sabe (ou deveria saber), porém, que tudo o que observa é, num grau elevado, muito chegado à encenação e à teatralização: “*The masks may get thicker or thinner, they may be crude or subtle, depending on the nature of the audience and the interests involved, but they are nevertheless performances, as are all social actions.*” (SCOTT, 1990).

Neste ponto, parece-me pertinente sublinhar o relativismo que Erving Goffman já atribuía à autenticidade e à veracidade no seio do jogo constante das interações sociais, nas expectativas individuais de criação ou preservação de uma certa *persona*. A esse esforço ou construção pessoal, o autor canadiano chamou de *fachada* (GOFFMAN, 1967), que seria, justamente, uma condição essencial para a interação social, por via de uma linha de desempenhos – verbais e não verbais – definida e perpetrada pelo ator social de forma a manter e a preservar essa condição que escolheu assumir no encontro com o *outro*. Ora, serão precisamente estes encontros a formarem aquilo que é o tecido social, um conjunto de *fachadas* fortificado no presente por um processo construído de trás e projetado sempre no futuro. E, por conseguinte, pela sua sobrevivência, evitando a revelação de aspectos da

personalidade mais invisíveis que a comprometem (a *fachada*) – aquilo que Goffman chamou de *faux pas* (deslize ou passo em falso) –, se constroem e limitam os fenómenos e os contextos sociais. Talvez por isso nas ciências sociais, na abordagem a estes mesmos contextos e fenómenos, se fale tanto em representação e significação pois, no limite, tudo é atuação, tudo é performático.

Teoricamente, nesta *História de um certo tipo*, a tarefa poderia estar facilitada por ter que me relacionar apenas com um sujeito, mas tive, desde o início deste projeto, a noção destes perigos e sabia que seria o fruto do “encontro” da minha pessoa com a do meu sujeito a determinar o resultado. Aliás, de acordo com Sarah Pink, toda a produção de imagens no terreno de pesquisa deve ser colaborativa uma vez que a própria presença do investigador junto do grupo é, indiscutivelmente, resultado de uma série de negociações (*The Future of Visual Anthropology: engaging the senses*, 2006). Por isso, a minha postura no trabalho de campo correspondeu a uma postura de grande proximidade com meu objeto, procurando sempre, acima de tudo, demonstrar uma honestidade, um respeito e um compromisso para com aquilo que ele tinha para me “mostrar”. Com esta intenção, mas buscando a maior fatia de “verdade” possível – verdade aqui no sentido de factualidade, de intimidade ou conhecimento (este, no sentido da experiência) – tive, realmente, de dar de mim não enquanto investigador mas enquanto pessoa e, a partir daí, encontrei em Eduardo Palaio um verdadeiro parceiro neste projeto. Como consequência, a sua predisposição, o seu interesse e a sua dedicação foram fundamentais para garantir, pelo menos, o que julgo ser o mais importante num trabalho deste género – a sinceridade e o descomplexo no que revelou de si (existirão sempre aspetos que não são revelados) e, no final, ficar com o feliz sentimento de que, como é sugerido por David MacDougall em *De quem é essa história?* (1994), “ (...) o filme é o reflexo de um encontro entre um realizador e a pessoa filmada (...)”.

A “HISTÓRIA DE VIDA”

NAS CIÊNCIAS SOCIAIS

Seguindo a definição de Lewis L. Langness, a História de Vida *é um registo extenso da vida de uma pessoa, informado por ela mesma, por outras pessoas ou por ambos os procedimentos, através de forma escrita ou como resultado de entrevistas com o sujeito* (1965).

Por ser uma metodologia declaradamente subjetiva e imprevisível, o percurso das Histórias de Vida na antropologia e, de um modo mais abrangente, nas ciências sociais, foi muito acidentado e díspar, tendo em conta, respectivamente, o seu emprego (quantidade) e os seus resultados (qualidade). Para Lawrence Watson, em *Understanding the Life History as a Subjective Document* (1976), a ausência de um consenso quanto aos objetivos epistemológicos que os dados decorrentes de uma história de vida devem servir, faz com que este seja um método marginal na investigação social. Subsequentemente, ainda de acordo com Watson, os resultados das pesquisas que utilizam as histórias de vida e outros documentos pessoais são muito difíceis de analisar comparativamente e, por isso, de serem valorizados enquanto um todo, uma vez que os seus objetivos, técnicas e características são tão diversos quanto as personalidades, os interesses e as motivações de ambos – sujeitos de pesquisa e investigadores.

De qualquer modo, a meu ver, ainda que seja apenas no intuito de estabelecer uma relação próxima de confiança com o seu objeto de estudo – por valorizar a sua individualidade e a sua experiência vivida – este é um método extremamente útil para um investigador quando

“pisa” o terreno. E ainda mais o é quando, no todo ou em parte, encara a vida de pessoa(s) como uma preciosa informação para compreender a complexa relação entre os contextos individual e social (HARRISON, 2008).

De facto, não obstante os constrangimentos associados à sua subjetividade e aos resultados que suscita, as histórias de vida enquanto instrumento de pesquisa da “casa” da Antropologia são utilizadas junto de comunidades e indivíduos desde o início do Séc. XX. Seguindo o balanço realizado por Langness (*The Life History in Anthropological Science*, 1965), quem inaugura este processo é Paul Radin, juntamente com outros investigadores da conhecida Escola de Chicago, que utilizaram este método para estudar o passado das tribos índias da América de Norte, ressaltando, a partir daí, as dimensões culturais da existência humana. Ainda de acordo com Langness (1965), juntamente com Radin, outro nome que impulsionou bastante a prática das recolhas biográficas nesta época (anos 20) foi Edward Sapir, através de estudos biográficos focados nos efeitos da cultura sobre a personalidade e vice-versa. Não obstante a obra destes investigadores (e de outros), o método etnográfico das Histórias de Vida ganhou expressão na comunidade científica através do trabalho de W. I. Thomas e Florian Znaniecki, conduzido nos mesmos anos 20 – *The Polish Peasant in Europe and America* (republicado em 1958) –, no qual estudaram as experiências migratórias de cidadãos polacos por via da análise de material autobiográfico como as cartas que enviavam aos seus conterrâneos. Para Thomas e Znaniecki, uma ideia ganhava força: a de que as vidas individuais e a experiência vivida contribuíam muito para um melhor entendimento da sociedade. Não é alheio, por isso, o facto de, nos anos seguintes, na Escola de Chicago, com a coordenação de Edward Burgess e Robert Park, os estudos no âmbito do crescimento urbano e das problemáticas a isso associadas recorrerem também à microanálise de estudos de caso e ao levantamento de testemunhos individuais (HARRISON, 2008).

Já no período pós-guerra, Barbara Harrison destaca o trabalho de C. Wright Mills, *The Sociological Imagination*, para quem o conhecimento sobre a humanidade deveria obedecer a um primeiro entendimento da relação entre a história e a biografia dos agentes sociais (2008). E foi justamente neste período que surgiu a obra mais emblemática do que são os

estudos feitos a partir do levantamento e da produção de histórias de vida – *Os Filhos de Sanchez*, de Oscar Lewis. Nesta obra de 1961, Lewis relata a vida de uma família mexicana pobre na periferia da Cidade do México, dando “voz” a cada um dos seus membros através da recolha das suas histórias de vida e cruzando-as posteriormente de maneira a obter uma visão mais integrada e abrangente daquele contexto (LANGNESS 1965).

Apesar da notoriedade que *Os Filhos de Sanchez* recebeu na época (e ainda recebe), durante largos anos, as Ciências Sociais e, nomeadamente, a Antropologia, não fizeram de forma assumida e interessada o enfoque nos indivíduos e nas suas experiências de vida. Não que nos anos 60 e 70 as Histórias de Vida não estejam presentes no trabalho de alguns investigadores como os casos do britânico Tony Parker ou do norte americano Studs Turkel ou não tenham sido feitas múltiplas abordagens com recurso a este método mas, apesar disso, durante este período estas nunca estiveram num primeiro plano nas agendas sociológicas: *“Despite these early exhortations to put lives to the forefront of sociology and the social sciences more generally, there were only piecemeal attempts to utilise approaches that might do so; and the life history or life story methods developed slowly until the 1980s (...)”* (2008).

Com efeito, na década de 80, depois de praticamente trinta anos de esquecimento, volta a emergir o interesse por este tipo de técnicas multiplicando-se, a partir de então, as pesquisas de natureza autobiográfica (BEARTAU, 1981). Em *Life Story Research* (2008), Barbara Harrison sugere alguns fatores responsáveis pelo ressurgimento do interesse nas experiências de vida contadas pelas pessoas, os quais também proporcionaram, segundo a autora, o desenvolvimento multidisciplinar do método das Histórias de Vida. Em primeiro lugar, a importância crescente da “história oral” no seio da História (disciplina), vista como uma alternativa ou um complemento às clássicas fontes dos arquivos documentais, numa altura em que, “pela mão” de pessoas vivas, era possível “chegar” a acontecimentos e contextos relevantes dos efervescentes Sécs. XIX e XX. Este facto permitiu uma valorização das fontes orais e, ao mesmo tempo, um primeiro esforço académico na teorização do conceito de memória. Em segundo, a formação de uma segunda onda de movimentos feministas (a partir dos anos 70), acompanhada por uma crescente escolarização e

qualificação das mulheres, fez com que se mudasse, de algum modo, também a um nível académico e científico, as maneiras de pensar e agir – predominantemente masculinas – e, também, se tentasse “olhar” mais para a mulher em particular e para o indivíduo no geral, como constituintes de um sistema social opressivo. Por último lugar, e fazendo parte dos dois anteriores, um terceiro fator foi também decisivo: a crescente preocupação com a violação dos direitos humanos e com a discriminação racial. Esta viragem humanista promoveu também a alteração de alguns paradigmas nas ciências sociais e, a partir deste momento, cada vez mais foram feitos esforços para a comunidade científica se debruçar sobre estas problemáticas e sobre fenómenos delas decorrentes.

Acompanhando as mudanças sociais e um crescente individualismo, é a partir desta década de 80, então, que as Ciências Sociais encontram nas Histórias de Vida um método que, por se relacionar de uma forma profunda e aberta com o indivíduo, vai de encontro aos novos desafios e fenómenos sociais, mais localizados e multi-situados e que retornam ao sujeito (questões como o espaço doméstico, a identidade individual e coletiva, a emergência de pequenos grupos marginais, os modos de vida, etc.), motivando também, por efeito das múltiplas utilizações que produziu, inúmeras reflexões e teorizações sobre a metodologia em si (HARRISON, 2008). Evidenciam-se aqui nomes como os de Tom Harrison, Paul Thompson, Vincent Crapanzano, Daniel Bertaux, Pierre Bordieu Ou Ken Plummer. Dando conta da urgência na mudança de paradigma nas ciências sociais, este último, no “seu” *Documents of Life 2: An invitation to Critical Humanism* (2001) já se referia às Histórias de Vida como sendo um método humanista: “*Life story research is getting close to living human beings, accurately yet imaginatively picking up the way they express their understandings of the world about them, perhaps providing an analysis of such expressions, presenting them in interesting ways, and being critically aware of the immense difficulties such tasks bring.*”.

Já de acordo com Paul Thompson em *Voice of the Past: Oral History* (2000), a partir deste momento, a História em si ganhava uma nova dimensão, e os seus conteúdo e propósito podiam verdadeiramente ser alterados. Neste âmbito, os relatos orais de histórias de vida assumir-se-iam como fontes – similares às autobiografias escritas – com um potencial analítico muito maior, motivando, inclusivamente na investigação social, uma mudança no

foco (mais intensivo que extensivo). Para o autor, o recurso a este tipo de testemunhos tinha o poder de quebrar barreiras e dissipar preconceitos – por exemplo, entre professores e alunos, entre gerações ou entre instituições educativas e o mundo exterior – e, mais que isso, no momento de registar a história – seja por via de livros, de museus, da rádio ou de filmes – eles (os testemunhos orais de histórias de vida) podiam devolver às pessoas que realmente a vivenciaram e a fizeram, através das suas próprias palavras, o destaque que lhes era devido. Com efeito, através da assimilação oral da história, para Thompson, uma mudança extraordinária acontecia: “(...) *by introducing new evidence from the underside, by shifting the focus and opening new areas of inquiry, by challenging some of the assumptions and accepted judgements of historians, by bringing recognition to substantial groups of people who had been ignored, a cumulative process of transformation is set in motion.*” (THOMPSON, 2000).

Nesta altura, também Daniel Bertaux, em *Biography And Society. The Life-History Approach In The Social Sciences* (1981), com o ressurgimento das metodologias assentes em recolhas de histórias de vida, aposta na construção paulatina de um novo processo no seio das ciências sociais, salientando a importância da redefinição da terminologia aplicada. Propõe, então, a expressão “enfoque biográfico” – mais direccionada para as histórias de vida (*life histories*) do que para os relatos de vida (*life stories*) –, a qual permitiria conciliar a observação e a reflexão e através da qual, por consequência, estaria subjacente a ideia de futuro. Para o sociólogo francês, todavia, a qualidade de uma investigação a partir desta perspectiva dependerá sempre do trabalho de *background* do investigador pois, tomando o exemplo do trabalho do antropólogo nas autobiografias indígenas, é dele que provém a qualidade do enfoque.

E precisamente por ter um cariz mais humano e qualitativo (no sentido da observação e da reflexão por oposição à análise quantitativa de dados), isto é, por estar mais ligada ao terreno e ao contacto com os indivíduos, a antropologia foi a disciplina que permitiu, ao longo dos anos, que os materiais biográficos ganhassem relevância na investigação e na teorização sociais. Efetivamente, com a análise de relatos pessoais e únicos de histórias de vida, é possível alcançar diferentes tipos de impressões: entender a relação entre um

determinado quadro social (e histórico) e a vivência individual do mesmo (por parte do sujeito de pesquisa) ou, por outras palavras, conhecer um contexto social e histórico através da singularidade de experiências individuais; avaliar o peso das determinações sociais no percurso de um indivíduo, na medida em que, captando o encontro entre o ponto de vista subjetivo do indivíduo e a objetividade da história, conseguimos depurar o grau de negociação que é feito por uma pessoa face aos constrangimentos sociais a que é (foi) sujeito; perceber como a ação dos indivíduos na história é constantemente remodelada tendo em conta a expectativa dos outros e, com isso, perceber como se faz a intermediação e a ligação entre as várias subjetividades e entre o individual e o social; partir de um ponto de vista “micro” para entender a realidade e, conseqüentemente, chegar simultaneamente mais perto e mais longe que as teorias macrosociológicas, baseadas numa forte análise estatística e na observação superficial de regularidades dominantes; valorizar e validar a experiência e o saber dos sujeitos de pesquisa no trabalho de pesquisa e, ao mesmo tempo, tornar mais íntima e recíproca (nesse exato sentido da experiência e do saber) a investigação social (LEITE, 1999).

De acordo com Daniel Bertaux (1981), o objeto de pesquisa é um informador mais bem informado que o investigador que o interroga pelo que, por isso, com as histórias de vida, chegamos a um território de grande singularidade, fruto da consciência própria que o ator tem da (sua) história e do discurso que é capaz de formular relativamente a ela. Desta forma, a pesquisa com recurso a histórias de vida confere uma grande importância à palavra e à narrativa, escrita ou dita. Segundo Bordieu em *L'illusion biographique* (1986), falar de histórias de vida é pressupor que a vida é, no limite, uma história e que, conseqüentemente, é o conjunto inseparável dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e, logo, o resultado dessa mesma história. É claro que assim, como também já referi, está latente uma subjetividade que pode ser, paradoxalmente, extremamente rica e extremamente artificial para com os resultados de pesquisa pois, tal como Ian Burkitt explica na sua comunicação *Situating Auto/Biography: Biography and Narrative in the Times and Places of Everyday Life* (in HARRISON, 2008), “(...) there is never a single narrative providing a linear theme that runs throughout the biography of an individual, nor, by extension of this idea, can there be a single narrative that unifies the themes of an author

telling a story of society.”. O etnógrafo tem, portanto, no momento do seu trabalho de terreno, de ter muita consciência destes perigos e perceber, de acordo com os objetivos que definiu e com as suas intenções, onde se encontram os limites entre as tais riqueza e artificialidade.

E se é verdade que a revitalização do método das histórias de vida na análise social se tenha dado pelo seu caráter humano e subjetivo, também o é que as resistências que travam a sua utilização mais extensiva têm que ver, principalmente, com esse facto. Isto é, a obrigatória busca da objetividade em qualquer ciência (social também), impele o investigador a procurar fontes e métodos o mais objetivos possíveis e leva-o (às vezes errada e inconscientemente) a afastar-se do contacto direto com e da experiência efetiva dos indivíduos. E mesmo que, justamente por isso, seja a antropologia a albergá-la na sua casa, um antropólogo não pode deixar de ter muita atenção aos seus limites. Enquanto instrumento de análise, as histórias de vida – ou método biográfico, como alguns teóricos referem – produzem, acima de tudo, um discurso singular – sujeite, obviamente, a interpretações e significações – que dá conta de uma experiência individual e de um encadeamento cronológico concordante com essa experiência mas que não permite, por um lado, alcançar o sentido total da sua existência e, por outro, observar mais do que apenas uma janela de um complexo e denso universo (LEITE, 1999).

Convenhamos, contudo, que, independentemente do grau de objetividade/ subjetividade dos instrumentos e dados de análise, compreender e expor a vida de alguém será sempre algo de redutor, incompleto e, no limite, falacioso. No entanto, concordo que esses limites, como advoga, entre outros, David MacDougall, podem abrir caminho a outras formas de expressão e a outras reflexões. E respondendo a Arthur W. Frank, que na sua comunicação *Why Study People's Stories? The Dialogical Ethics of Narrative Analysis* (in HARRISON, 2008) recoloca uma questão de Tolstoi – “*I return to a qualitative methodologist's version of the great Tolstoyan question: What sense shall we make of the stories we hear, and how shall we represent these stories to others?*” –, penso que o sentido que devemos fazer das histórias que recolhemos é, especialmente e num primeiro plano, exibi-las ou torná-las visíveis (para algum tipo de “público”) da forma mais fiel e sincera para com os seus atores

(e autores) principais e permitir, conseqüentemente, encontrar conexões, representações e significados no encontro entre esses mesmos atores e todos os contextos (sociais, políticos, demográficos, culturais, etc.) tangíveis ao seu percurso.

Ao encontro deste sentimento, sou da opinião de que a melhor forma de apresentar e exibir estas histórias vividas por forma a mantê-las o mais próximo possível dos seus intervenientes (em termos afetivos e documentais) é através da imagem e do som, pelo que, para mim, o casamento entre as características dos relatos de histórias de vida e dos métodos visuais é perfeito. Num testemunho pessoal e íntimo não figuram apenas informações e dados concretos relativos a acontecimentos históricos (pessoais ou não) ausentes de carga emocional e de expressividade – pelo contrário –, eles são “vestidos” por gestos, sorrisos, silêncios, olhares, hesitações e exaltações, por manifestações de tristeza, de alegria, de irritação, de indignação e outros sinais que não só ajudam a interpretar todo esse conteúdo como permitem a quem os vê “colocar-se dentro” da história e senti-la de uma forma mais chegada e impactante. E por muito que possamos descrever por palavras nossas todas estas subtilidades, elas não terão, certamente, o mesmo grau de verossimilhança e a mesma força se quando vistas e sentidas a partir de um registo audiovisual. E talvez por isso, por ser o método que melhor revela todo o potencial da expressividade não verbal, o filme documental tem sido cada vez mais apropriado como ferramenta metodológica crucial na investigação social. E mesmo que não seja utilizado de forma exclusiva, como refere Barbara Harrison (2008), as dimensões de análise que este método possibilita são ilimitadas: *“(...) there are no limits as to what subjects can be studied via these means, (...) anything that can be seen and thence drawn, painted, photographed or filmed, can be researched and analysed. Contemporary concerns with identities in the context of lives and experiences has led to a view that visual methods may offer either on their own, or as part of other methods, particular insights over and above other data.”*

Mas a defesa que faço deste tipo de finalidade – a do filme documental –, não se prende apenas com desígnios intrínsecos à investigação e aos objetivos do antropólogo. Tem que ver, em larga medida, com um aspecto que creio ser essencial (também) para a aproximação entre a ciência e as pessoas no geral, que é o facto de, através do dispositivo

audiovisual, estas histórias de vida poderem chegar mais facilmente ao público e, logo, amplamente difundidas. Curiosamente, em 1981, apesar de não fazer alusão à reprodução em formato fílmico, já Daniel Bertaux alocava este “poder” aos relatos de experiências vividas, uma vez que, para ele, a carga que transportam é tão grande e significativa que tem a capacidade de interessar tanto a investigadores como a simples leitores (no caso). Com efeito, segundo o próprio, porque a experiência resulta da interação entre o *eu* e o mundo, ela revela, à vez, um e outro e, ao mesmo tempo, a um mediante o outro. Os investigadores interessar-se-ão não num *eu* particular mas no mundo que compreende não só as relações sócio-estruturais mas também a forma de construção de uma individualidade específica sensível a esse mundo (que se revela através da formação do tal *eu* particular). Pelo contrário, o simples leitor (no caso presente, o simples espectador) – onde se inclui também o investigador que vê por prazer – se preocupará mais em descobrir um novo mundo enquanto é conduzido por um guia concreto (o, simultaneamente, interveniente e narrador da história) (BERTAUX, 1981). Independentemente de, ao contrário de Daniel Bertaux, eu considerar que estes dois tipos de interesse não estão afastados mas sim interligados, concordo que este potencial de transversalidade tenha, por um lado, que ver com a nossa construção cultural ocidental, na qual toda a história edifica um herói e, por outro, de uma forma mais profunda, com a infinita necessidade que o Homem tem em realizar trocas e contactos com o *outro*.

De facto, coincidentemente, esta necessidade de registo do real, do espontâneo, do irrepetível ou do indescritível, congregada com a democratização dos meios audiovisuais motivou, nos últimos anos, uma aproximação da antropologia ao cinema, de maneira que cada vez mais os registos audiovisuais são utilizados na produção científica, seja como meio auxiliar ou como formato de apresentação. No caso deste projeto – *História de um Certo Tipo* –, o registo visual desempenha, claramente, o papel de um meio auxiliar que se transforma num formato de apresentação. Coligado com o método das Histórias de Vida – com quem, para mim, desenvolve uma relação tão estreita e “fácil” quanto essencial – assume-se como um *fim*, funcionando como porta aberta de um universo particular. E ao sê-lo, como sustenta Michael Rabiger (1987), permite a viagem “intercósmica” do *eu* para o lugar do *outro*: “*Experiencing a character’s or storyteller’s point of view means temporarily*

leaving your own existence to enter someone else's and to experience their emotional and psychological reality".

Muito pessoalmente, é isto que para mim é tão rico e tão importante no cruzamento da antropologia com o cinema e, mais propriamente, do filme etnográfico com as histórias de vida. Na verdade, por achar que o rosto e os gestos são, também eles próprios, o reflexo da experiência e, por isso, fundamentais na construção sensível e inteligível de uma dada realidade passada, não consigo conceber um trabalho que trata a história individual testemunhada em nome próprio sem o recurso a um registo visual. De modo que, a meu ver, fruto também da experiência de campo por que passei com a realização deste projeto, a produção audiovisual do relato de uma história de vida, ainda que sempre redutora e subjetiva, transporta, de uma forma desmedida – mais do que conhecimento (por via direta ou indireta das experiências vividas) –, a *sensação*. E (talvez) por isso, consegue frequentemente ultrapassar o “teto” da objetividade científica e mover-se no patamar da expressão artística.

A OFICINA TIPOGRÁFICA

ESPAÇO DE CULTURA MATERIAL

Independentemente dos contextos, dos terrenos, dos tempos ou dos objetos e sujeitos de pesquisa, a investigação social deve ter o cuidado de não se perder da noção de que as ações dos indivíduos, as suas relações interpessoais, o desenvolvimento dos grupos sociais e mesmo o avanço da história se faz (e sempre se fez) ancorado a uma forte pressão do mundo material sobre o Homem e do próprio sobre o mundo material. Ainda mais, se considerarmos que no “mundo” de hoje, fruto da impetuosa sociedade de consumo, essas cargas são ainda mais fortes pois condicionam indelevelmente a ação dos indivíduos em diferentes planos e em diferentes situações. Por consequência, também este projeto *História de um certo tipo* “vive” particularmente das circunstâncias que provêm dessa intensa e ambivalente convivência entre o Homem e o mundo material que o rodeia (e rodeou). Deste modo, considero pertinente trazer para este relatório algumas contribuições no âmbito da cultura material e, também, por conseguinte, do contato do Homem com os objetos em contexto de trabalho, por forma construir um espectro teórico que permita enquadrar e compreender melhor o objeto de estudo.

Desde logo, nos planos público e também privado as teias relacionais se constroem cada vez mais – direta ou indiretamente – em torno de objetos e ações/ escolhas materializáveis. Depois, quer seja em situações familiares, em contextos de trabalho ou em momentos de lazer, existe uma estreita dependência entre a “vida social” e a “vida material”. Todavia, curiosamente, e apesar de continuar a concordar com essa visão, penso que o materialismo histórico – à luz das concepções de Karl Marx, inteiramente vinculado às condições

materiais das forças produtivas – conhece hoje uma ligeira inversão (nas sociedades ditas ocidentais), na medida em que, se falarmos de pura matéria (matérias primas, objetos, instrumentos, técnicas, etc.) e não de relações de produção, o lazer ou o ócio está muito mais impregnado de “materialidade” que propriamente o universo laboral, mais leve, móvel, desterritorializado e desapegado dos instrumentos e das matérias primas físicas.

Sendo apenas circunstancial (neste texto), esta opinião, como é óbvio, não me faz renegar a importância que os fatores produtivos e os meios de produção tiveram e continuam a ter nas construção e estruturação dos Homens e, por extensão, das sociedades. Tanto mais que este meu projeto, justamente, visa absorver a experiência de um homem no contacto com o seu ambiente mais próximo (laboral e familiar) – a tipografia (juntamente com todos os seus instrumentos, máquinas, tipos, tintas, papéis, paredes, portas, cheiros, sons...). Na verdade, é mesmo esta íntima ligação do homem com o “mundo” material que o rodeia, nomeadamente no contexto “Trabalho”, que me fascina e sobre a qual me interessa refletir. Para mim, essa relação pode ser tão afetuosa como determinista, já que, como refere Emília Margarida Marques em *Os Operários e as Suas Máquinas: Usos Sociais da Técnica no Trabalho Vidreiro* (2009), “(...) os elementos constitutivos do social (normas, visões do mundo, relações de poder...) simultaneamente impregnam os e se materializam nos objetos, designadamente nos utensílios de trabalho”.

A importância de um bem, de um objeto ou de uma mercadoria (*commodity*) na vida de uma pessoa é, sem dúvida, imenso. Karl Marx dá conta disso mesmo no *Capital* (1887) – “*A commodity is, in the first place, an object outside us, a thing that by its properties satisfies human wants of some sort or another*” –, refletindo ainda sobre as suas características e as suas utilidades. Para o filósofo alemão, não obstante os bens poderem satisfazer as necessidades do Homem – diretamente, como meio de consumo ou indiretamente, como meio de produção –, e por possuírem um sem número de propriedades e utilidades, elas têm, acima de tudo, de ser “olhadas” sob dois pontos de vista, o da qualidade e o da quantidade. De um ponto de vista qualitativo, de acordo com Marx, os bens possuirão um *valor de uso*, que lhes confere riqueza ao seu conteúdo, que dá significado à sua forma ou ao seu corpo próprio (sem o qual, aliás, não existiriam). Por outro lado, esse valor objetivo,

utilitário e qualitativo do bem, quando posto em relação a outro (num sistema de trocas, capitalista), passaria a ter um *ónus* quantitativo, transformando-se num valor de troca e, por isso, consoante o valor contrário, mutável no tempo e no espaço (MARX, 1887).

De uma forma diferente mas, até, complementar, Arjun Appadurai, cuja obra *The social life of things* (1986) procura, precisamente, destacar o percurso e a complexidade dos objetos enquanto bens transacionáveis, na tentativa de definir mercadoria (*commodity*) recorre a algumas noções de Karl Marx (nomeadamente à passagem de produto a mercadoria, isto é, ao valor criado dentro do sistema capitalista) mas adianta que estas são insuficientes e demasiado “puristas”. Assim, foca-se na ideia de “troca” como a principal fonte de valor económico, sendo que a mercadoria é produzida intencionalmente para este efeito. Essas trocas, segundo o próprio, podem, por sua vez, ser de dois tipos: permuta/ troca direta (de objetos, sem referência a dinheiro) ou troca de donativos (*gifts*). A vida social de uma “coisa” é, por isso, tida em conta dentro de uma determinada situação que passa, justamente, pela produção, pela troca ou distribuição, até chegar ao consumo. E a sua valorização enquanto mercadoria está dependente de três aspectos ou fases que se ligam e ajudam a desenhar o seu ciclo de vida: o contexto onde a mercadoria é transacionada, o significado e o objetivo que esta pretende cumprir, e a altura em que é transacionada. Em suma, percebemos que mais que tudo, mercadoria é apenas uma fase na vida de uma determinada “coisa”, e que esta só o é [mercadoria] quando está a ser transacionada (podendo, portanto, deixar de o ser a qualquer momento) (APPADURAI, 1986). Esta complexidade é, aliás, o mote para as restantes reflexões que Arjun Appadurai faz em *The Social Life of Things* que, apesar de se centrarem na matéria (*thing*) estabelecem uma necessária afinidade entre esta e a vida social do Homem, ou seja, a ideia de que valorização e os estatutos que carrega durante a sua vida dependem diretamente das acções e posições que os indivíduos expressam.

Estas concepções permitem, de uma forma preliminar, concluir que os objetos (o seu valor) podem, de facto, intervir determinantemente na história das sociedades e, também, se dúvidas houvesse relativamente ao seu poder e à sua ação na vida dos homens, motivam (desde sempre) a reflexão e a teorização por parte de pensadores e investigadores dos mais

diferentes campos. Com efeito, como adiantei com Appadurai, no caso das Ciências Sociais e da Antropologia, mais propriamente, termos como coisa, objeto, mercadoria, bem, produto ou artefacto, foram utilizados e interpretados no sentido de examinarem e extrapolarem determinados aspectos da cultura material: produção, consumo, valor, função, interação, agencialidade, história, significado, patrimonialização, simbologia, etc.

No sentido de avaliar o impacto dos bens materiais na estruturação da vida do Homem, ou seja, a representação e o consumo massificado da cultura, destaca-se a visão de Daniel Miller. Deste modo, na obra *Material Culture and Mass Consumption* (1987), o autor faz o enfoque não nos objetos em si, mas na sua importância na construção da vida social do indivíduo, descartando uma análise individualizada do objeto e propondo olhar para a relação dicotómica entre sujeito e objeto no contexto de uma cultura contemporânea de massas. Para isso, “percorre” um caminho necessário na teoria do consumo material, recorrendo – por refutação ou apropriação – a ideias concebidas por Marx e Hegel, nomeadamente. Apesar de considerar importantes e elementares as ideias que Marx explanou n’ *O Capital* sobre a materialidade, Miller defende que o filósofo alemão privilegiou os processos de produção e marginalizou os processos de consumo. Por isso, ele próprio, centra-se neste último, utilizando o conceito hegeliano da “objetificação”, que dá conta da dinâmica de necessidade e dependência de um sujeito para com um objeto na definição de si mesmo, isto é, a ideia de que um sujeito só existe na relação com as coisas. Este processo de objetificação, para Miller, faz sentido do ponto de vista do consumo (e não da produção) e, portanto, os objetos materiais têm um papel social fundamental na construção da personalidade dos indivíduos. E esta operação de influência, seguindo uma ideia conceptualizada primeiramente por Piaget, acontece logo desde a infância através dos mecanismos de acomodação e assimilação. Assim, será primeiro através do contacto com os objetos (brincando) que a criança desenvolve uma série de características e de competências da sua personalidade. O impacto dos objetos materiais sobre o indivíduo é, aliás, uma ideia central no trabalho de Miller, que procura uma conceptualização a um outro nível, mais generalizado e global, fazendo referência à função social do objeto e não à função prática para a qual o objeto foi concebido, pelo que a ideia vigente é a de que os agentes sociais são, incontornável e decisivamente, objetificados pelos artefactos (MILLER,

1987). Por consequência, esse processo não é mais que uma teia que os atores sociais, por via dessa relação umbilical, ajudam a tecer – a do consumo de massas – e que, de algum modo, ajudam a justificar o que atrás referi, que a materialidade de hoje em dia, estará muito mais aportada ao lazer que ao trabalho, de outra maneira, ao consumo que à produção...

Com efeito, e por forma a enfatizar a importância que para mim existe (não só neste projeto) nos efeitos da relação homem-objeto-homem e, conseqüentemente, a enquadrar teoricamente os pressupostos deste projeto com importantes reflexões, destaco a contribuição de vários antropólogos, destacando, desde já, Laurier Turgeon, autor canadiano que procurou, ao mesmo tempo que compilar perspectivas de outros autores (onde se incluem Bruno Latour e também Gérard Lenclud) – juntamente com Octave Debary –, fazer as suas próprias observações sobre este campo teórico da cultura material (2007). Nesta obra, Debary e Turgeon propõem-se a trazer para debate diversas propostas que defendem uma ideia comum – que os objetos se encontram no coração das relações sociais. Em nome próprio, Laurier Turgeon, no seu artigo intitulado *La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire* tenta, acima de tudo, delinear quatro tipos de abordagem utilizadas academicamente no estudo da cultura material. A primeira, denominada *L'objet témoin* (objeto testemunho), faz referência à utilização do objeto material como testemunho de informações relevantes sobre sociedades sem escrita. Nesta aceção, muito utilizada na etnografia feita junto de objetos de estudo situados em territórios coloniais ou índios (tradição na antropologia britânica e norte americana, respectivamente), o aspecto mais importante é o de que os registos materiais obtidos neste tipo de sociedades (juntamente com os orais) permitem escrever a história e trazer para o presente evidências e testemunhos de contextos de tempos passados (muito utilizada também pelos arqueólogos), inclusivamente de processos cognitivos (equiparados, aqui, à escrita). O segundo tipo de abordagem é o do *Objet signe* (objeto símbolo), ou seja, o tomar o objeto como fonte e depósito de significado e representatividade, interpretado e reinterpretado do ponto de vista da recepção e da percepção (consumo). Nesta abordagem, Turgeon sublinha também a importância do contexto e da dinâmica (espaço/ tempo) para este processo. A terceira abordagem, a do *Objet social* (objeto social), é trazida muito no

seguimento da abordagem anterior, pelo que se refere às funções que os objetos têm no tecido social (enquanto portadores de significado). As considerações feitas por Daniel Miller no que diz respeito ao consumo massificado é um exemplo dado neste ponto e espelha exatamente os efeitos da objectificação atrás referidos. Destacando o seu carácter intemporal e estruturante, Turgeon assinala ainda a importância desta abordagem: *“Comme les objets matériels survivent aux personnes, ils structurent les relations sociales dans le temps. Les objets possèdent leurs propres vies, leur trajectoires, des biographies que l’on peut reconstituer.”* (TURGEON, 2007) (tal como Appadurai defendeu). Por último, *L’objet mémoire* (objeto memória) é apresentado como uma abordagem que procura refletir sobre as formas de utilização do objeto como auxiliar de memória na associação de lugares, pessoas e/ ou acontecimentos significativos: *“L’objet est non seulement une référence cognitive qui cristallise auour de lui la perception du monde, mais aussi un point d’accroche essentiel de la mémoire qui structure le souvenir autour de lui”* (Leplaudier, L. in TURGEON, 2007). Para a finalidade deste projeto, este contributo de Laurier Turgeon é extremamente importante, na medida em que ajuda a pensar a relação do Homem com o objeto e vice-versa de uma maneira mais aberta e simultaneamente atenta a tudo o que nas últimas décadas os investigadores sociais consideraram a este respeito. Nesta *História de um certo tipo*, curiosamente, os materiais da tipografia (objetos, máquinas, utensílios...), em termos de relação persistente e permanente com Eduardo Palaio, vivem duas vidas diferentes. A primeira é no momento em que Eduardo é ainda novo – criança e jovem –, influenciando o seu crescimento e o seu percurso, funcionando, como as palavras de Turgeon sugerem, como objetos símbolos e sociais. Num segundo momento, depois de durante algum tempo ausentes (fisicamente) da sua vida ativa, quando Eduardo “regressa a casa” e patrimonializa o espólio da velha tipografia do seu pai, transformando-a num museu dinâmico (com todas as máquinas em funcionamento). Aqui, os objetos continuam de certo a cumprir as suas funções simbólica e social mas ganham, seguindo de novo a tipologia de Laurier Turgeon, o estatuto de *objetos memória*.

E porque o entendimento da relação entre os indivíduos e o mundo material depende em grande medida do conhecimento do carácter e do percurso dos objetos em si, penso que é importante, debruçar-me um pouco mais sobre as suas características. Para isso,

aproveitarei as concepções de Gérard Lenclud – que tal como disse anteriormente, estão presentes no acervo reunido por Debary e Turgeon (2007) –, que vão de encontro a uma definição mais restrita daquilo que é ou não é considerado objeto (dentro desta teia relacional). Para isso, Lenclud começa por fazer a distinção entre objetos concretos e objetos artificiais, utilizando, com referencia ao segundo, o conceito de artefacto. A questão central é, porém, para o autor, compreender melhor a identidade de um artefacto, ou seja, se este, ao longo do seu percurso temporal (tempo de vida) é sempre igual ou se se transforma. Então, como objetos concretos são definidos todos os instrumentos ou “coisas” que são retiradas diretamente da natureza, no seu estado puro. Como artefactos, são considerados todos os objetos construídos, transformados ou interpretados pelo Homem (mesmo sendo naturais). A partir desta ideia, Lenclud formula uma outra: de que um objeto pode ser considerado a determinada altura da sua vida concreto e noutra altura, artificial (por exemplo, o ramo de uma árvore passa a artificial quando um chimpanzé o utiliza como sonda na procura de térmitas). Quem constrói, portanto, a natureza dos artefactos é a intencionalidade dos seus utilizadores, na medida em que o fazem voluntária e praticamente – porque constitui o uso com um determinado objetivo técnico – e num sentido filosófico do termo – porque é representativa de uma atitude ou de uma consciência, mais do que a simples funcionalidade (aqui, podemos estabelecer o paralelismo com a *improvisação* de Ingold e Hallam, a qual tratarei adiante). Partindo desse pressuposto, Lenclud aponta os momentos a partir dos quais, segundo ele, um artefacto é considerado como tal ou, por outras palavras, define o “baptismo” dos artefactos como operações que consistem em dotar os objetos de uma função ou a fabricar, a partir de uma concepção feita *à priori* de uma determinada função, novos objetos seus representantes. Neste caso, o processo é, mais uma vez, dinâmico, e um objeto pode adquirir múltiplas funções durante o seu ciclo de vida, pelo que como já vimos em cima, a sua utilização define a sua identidade. Por forma a fechar esta argumentação, Lenclud alerta para a possibilidade de um artefacto, quando muda de função e, por extensão, de identidade, mudar, ele próprio, para outro artefacto. No entanto, para ele, esta não é uma questão de fácil análise, pois se pensarmos que o objeto tem uma história de vida própria as funções vão-lhe sendo acrescentadas e não substituídas mas, em última instância, só pertence aos homens, individualmente – legitimados pelo seu poder de *agencialidade* e *improvisação* – a decisão de o fazer (Lenclud in TURGEON, 2007).

A este propósito, porque considero extremamente pertinente para se entender o ponto de vista da funcionalidade e da identidade associadas aos objetos, adianto um pormenor muito interessante no testemunho de Eduardo Palaio... Segundo o próprio, quando era miúdo, passava muito tempo a ajudar o seu pai na tipografia e o trabalho que fazia era pouco técnico ou intelectual e, por isso, muito repetitivo e chato. Uma das tarefas que lhe competia era, justamente, a de separar os pequenos tipos móveis e colocá-los nas divisões corretas na gaveta dos tipos. Ora, para tornar aquele trabalho menos chato, Eduardo criou um campeonato em que cada letra era um clube e ganhariam o campeonato as letras que fossem mais vezes guardadas (e, portanto, utilizadas). Como ele próprio diz, ganhavam quase sempre as mesmas, as que se utilizavam mais (os *A's*, os *S's*, os *E's*...), mas por vezes havia *outsiders* que surpreendiam a concorrência e o surpreendiam a ele. Esta precoce improvisação e ressignificação dos objetos – e outras como esta –, que faziam com que o tempo (de trabalho) fosse aproveitado da melhor forma, ajudaram, sem dúvida, a formar a personalidade de Eduardo Palaio (como refere Miller) e mostra como o percurso de vida de uma pessoa é feito na moldagem que essa pessoa faz de tudo o que tem à sua volta, nomeadamente os artefactos (que assim vão renovando a sua funcionalidade e a sua identidade).

Decididamente, todas estas visões pretendem sistematizar processos (dinâmicos no tempo e no espaço) de constituição de valor quer dos objetos quer dos indivíduos, e trabalham – qualquer uma – sobre uma estreita e ambivalente relação de causalidade. É devido a essa relação que muitos autores comungam da opinião que não se pode pensar um mundo sem incluir ao mesmo tempo (nesse pensamento) as práticas dos atores sociais, os lugares (contextos) e um mundo de objetos. Bruno Latour, designadamente, para descrever esta relação quase orgânica sublinha em *Une Sociologie sans Objet? Remarques sur l'Interobjectivité* (2007) a importância crucial do conceito de *interação*, o qual procura esclarecer e adaptar à relação homem-objeto (2007). Assim, partindo do primado de que para haver interação é necessária a coexistência física entre dois atores (face a face), propõe distinguir dois planos diferentes (de interação): um mais básico e abrangente, aplicada a todos os primatas (humanos e não humanos); e outra, mais complexa, aplicada apenas aos

humanos. Para Latour, a diferença entre ambas reside no facto de a segunda acontecer fora da limitação de um espaço e de um tempo (próprios da primeira), sendo construída então pela história das relações e vivências dos indivíduos. Então, segundo o próprio, poderemos considerar este um tipo de interação multi-construída (e não uni-situada), em que o indivíduo para a estabelecer tem que convocar uma série de impressões não presentes: *“Loin de se limiter aux corps présents (...), il faut toujours (...) faire appel à d’autres éléments, à d’autres temps, à d’autres lieux, à d’autres acteurs, afin de saisir une interaction.”* (LATOUR, 2007). Por conseguinte, seguindo o mesmo pensamento, este deslocamento e este apelo constante a elementos ausentes são feitos com recurso a símbolos ou ao simbólico (esta é, aliás, a diferença mais evidente entre primatas não humanos e humanos). Os objetos, deste modo, são os portadores por excelência da simbologia e operam de uma maneira permanente (mesmo quando ausentes) nos processos de interação humanos. Fazem-no, assim, segundo Latour, de três maneiras diferentes: como ferramentas (transmitindo fielmente a intenção social que possuem, sem receberem nem transmitirem nenhum impacto); como infraestruturas (estando ligados entre si, formam uma base material de onde emerge um mundo social de signos e representações); ou como telas (onde são projectados o estatuto social e a distinção). Feitas estas reflexões preliminares, Latour põe então a questão de como entender e compor o mundo social, se de uma maneira estruturante (fazendo referência aos aspectos sempre presentes [mesmo quando ausentes], nomeadamente aos objetos) ou se de uma maneira interacionista (dando preponderância aos atores individuais e às interações simples e diretas). A resposta, na sua opinião, situa-se no meio das duas e apenas pode ser entendida no cruzamento do social com o material. No final, para o autor francês, os objetos não são apenas a tela ou o retroprojektor das nossas vidas sociais, eles também têm o poder de agencialidade na vida social dos indivíduos, pelo que são mediadores e parte integrante do sistema de interações (juntamente com outros elementos dispersos) que nos permite distinguir a nós próprios como humanos (LATOUR, 2007).

Esta ideia, de que os objetos têm um peso extraordinário na vida social dos indivíduos e que estes estão inapelavelmente vinculados a eles, está, do meu ponto de vista, intimamente ligada aos conceitos de “criatividade” e “improvisação” que Tim Ingold e Elizabeth Hallam

aprofundaram (2007) e, também, ao conceito de *agencialidade* sobre o qual Sherry Ortner trabalhou (2006). Ainda que utilizados por estes antropólogos no argumento sobre a complexidade das relações sociais e humanas na contemporaneidade (sem envolvimento explícito e crítico da cultura material), estes conceitos são, na minha opinião, extremamente úteis quando falamos nas relações homem-objeto-homem. De uma forma resumida, Ortner agrega à ideia de *agencialidade* a de *intencionalidade*, na medida em que ação dos indivíduos é feita sempre com um propósito consciente e emocional, sejam eles objetivos altamente sistematizados ou desejos e necessidades mais básicas. Consequentemente, para Ortner, esta manifesta-se ainda em resultado de dois tipos de relacionamento: o das relações de solidariedade (entre família, amigos, colegas, etc.) e o das relações de poder (dominação e resistência), com especial ênfase para a capacidade transformadora dos agentes sociais (ORTNER, 2006). Por conseguinte, mas no âmbito deste projeto, podemos ter a ousadia de apropriar-nos desta ideia e afirmar que também os objetos são possuidores de *agencialidade*, não porque têm – eles próprios – uma intencionalidade nos seus propósitos, mas porque projetam e influenciam (ao mesmo tempo) as vontades e as atitudes dos indivíduos. Se assim não fosse, Eduardo Palaio não retornaria, como se fosse puxado – e depois de alguns anos afastado –, ao lugar e aos objetos que o acompanharam desde muito novo...

Por outro lado, mas na mesma medida, a ideia de *criatividade* e *improvisação* (INGOLD, 2007) pode também, na minha opinião, ser remetida para o estudo da cultura material, na medida em que esses processos relacionais e constitutivos da vida social do Homem que, como já vimos, o põem em constante diálogo com o mundo objetificado, são sempre dinâmicos e adaptados às circunstâncias e aos contextos em que e onde ocorrem. Na prática, *improvisação*, para Tim Ingold e Elizabeth Hallam, é o modo como a criatividade atua no dia a dia, seja na implementação de uma ideia seja na adaptação que é feita, consequente e consecutivamente, dessa ideia. Pressupõe, portanto, um enorme campo relacional de escolhas e ações. Desta forma, de acordo os dois antropólogos, a *improvisação* apresenta várias características importantes: é geradora, relacional e temporal. Respetivamente, porque permite a produção de novas formas de manifestação da cultura, porque influencia a ação dos outros agentes sociais e porque tem um efeito duradouro no

tempo. Para além disso, corresponde também ao modo como trabalhamos e produzimos qualquer tipo de conhecimento (INGOLD, 2007). Claramente, estes conceitos, subsequentes dos da *criatividade* e da *improvisação*, reportam-nos imediatamente para a relação entre o Homem e o “mundo” material e, nesse sentido, permitem afirmar então que a vida social – dos homens e dos objetos – não é senão o espelho das escolhas que os primeiros fazem de acordo com as propriedades e efeitos que os segundos transportam. E porque aqui continuamos dentro do mesmo domínio, o da reinterpretação intencional dos objetos, recordo o exemplo do “campeonato de tipos móveis”, *criado e improvisado* por Eduardo Palaio ainda criança.

Como já referi, no *cosmos* de Eduardo Palaio, a relação com o espaço e com os objetos, nomeadamente as máquinas e os utensílios de trabalho, é extremamente intensa (no contacto) e constante e persistente (no tempo), pelo que a sua vida – a sua personalidade, a sua ação e o seu trajeto – em grande medida por ela foi enformada. Desse modo, na minha opinião, é extremamente útil trazer para este relatório várias abordagens sobre a cultura material e sobre a relação entre o Homem e os objetos que fazem parte das suas vivências. Por duas razões. Em primeiro lugar porque, para mim próprio, é importante absorver algumas visões sobre o tema de maneira a conseguir estar mais atento e sensível quando confrontado com estas evidências – na rodagem e, também, na montagem do filme. Em segundo, porque pretendo que essa sensibilidade e essa predisposição sejam visíveis para quem atenta aos dois documentos, criando assim uma complementaridade entre ambos, filme e relatório. Resumindo, estas concepções fornecem, acima de tudo, reflexões e propostas de sistematização sobre a vida que o Homem tem lado a lado com os objetos que, singular e significativamente, constituem o chão, as paredes e o ar com que contacta e que o influencia decisivamente no decurso da sua vida. Por essa mesma razão, porém, também se percebe que ao lidarmos com a natureza das relações Homem-objeto-Homem temos um terreno de análise vastíssimo e tremendamente complexo e que apesar de produzir muitas teorias, está longe de ser consensual.

Com efeito, quando hoje falamos de objetos e artefactos, com todas funções e utilidades que, como já vimos, lhes podem ser imputadas, somos automaticamente empurrados para

a noção de tecnologia. Mas apesar de também se associar a tecnologia à modernidade, esta não é, no entanto, uma noção ou um conceito dos tempos modernos. Como referem Keith Grint e Steve Woolgar em *The Machine at Work: Technology, Work and Organization* (1997), há muito que este termo é foco de análise, preocupação, protesto, especulação e, evidentemente, conceptualização. De uma forma mais básica, a palavra tecnologia vem do grego “*tekhne*”, que significa arte ou capacidade. De uma forma mais generalista, recorrendo ao Collins English Dictionary, a tecnologia pode ser: a aplicação mecânica na indústria ou no comércio; os métodos, a teoria e as práticas dessa aplicação; ou os amplos conhecimento e técnicas existentes em qualquer sociedade humana, na indústria, na arte, na ciência, etc. (GRINT, 1997). Sabemos, em todo o caso, que a tecnologia não é apenas faculdade dos humanos – vejamos o exemplo dos pequenos ramos secos que os chimpanzés utilizam como sondas para retirar térmitas –, mas servem estas noções para percebermos que, mesmo no senso comum, a ideia de tecnologia está sempre associada à ação do indivíduo para com um determinado material, isto é, à perícia na manipulação e utilização de objetos ou máquinas. Desta forma se afirma que a tecnologia (incluindo todos os tipos de objetos, sistemas e artefactos) é central ao tempos modernos e que a vida é organizada em torno dessa e em resposta a essa tecnologia. Existe, ainda assim, um debate grande sobre os efeitos da tecnologia na vida das pessoas, ou seja, sobre o seu carácter determinista, mas o importante, de acordo com Grint e Woolgar, de modo a se alcançar uma compreensão cabal dessas consequências, é ter em conta e perceber os mais variados aspetos que residem na nossa relação com a tecnologia (1997). Os dois autores relevam, então, o imperativo de se observar a importância dos objetos e das tecnologias na vida das pessoas e no progresso das sociedades, à luz da necessária ação do Homem sobre a matéria, a qual sem ele não possui qualquer significado: “*Technologies, in other words, are not transparent; their character is not given; and they do not contain an essence independent of the nexus of social actions of which they are part. They do not ‘by themselves’ tell us what they are or what they are capable of. Instead, capabilities – what, for example, a machine will do – are attributed to the machine by humans*” (GRINT, 1997).

Como defende Pierre Lemmonier (1992) – para quem, também, o propósito de um objeto não pode ser entendido sem os gestos e os conhecimentos necessários para o pôr em

prática –, esta ação específica do homem sobre a matéria dá pelo nome de *técnica*. Com efeito, para o antropólogo francês, a técnica é criada a partir de várias componentes essenciais: a matéria sobre a qual se está a agir (que pode bem ser o próprio corpo), os utensílios auxiliares, os gestos, uma ou mais fontes de energia, atores e representações. Para Lemmonier, a técnica é, devido a esta sua composição, um conceito deliberadamente vago que inclui processos mentais extraordinariamente complexos, os quais formam um sistema determinado pelo facto de que a mudança de um destes elementos pode levar à modificação de um ou mais dos outros elementos. Deste modo, um sistema de técnicas pode corresponder a um conjunto de forças produtivas ou à cultura material, pelo que é parte integrante e ativa do universo sociocultural onde está incluído (1992). Mais uma vez, como tenho vindo a apontar, é destacado o efeito da relação entre o Homem e a matéria. Nos dois sentidos: a matéria só é relevante e poderosa por via da ação do Homem (muitas vezes motivada, por sua vez, por processos intelectuais exteriores a essa prática) e, por outro lado, ao sê-lo, participa de forma inquestionável na construção e na configuração dos tecidos social e cultural do Homem. Nas Palavras de Lemmonier, “(...) *social representations of techniques often include more than the strict domain of action on mater. The ways an object is manufactured, used or exchanged are linked with practices and thought systems that go well beyond simple material effectiveness*” (1992).

Neste âmbito, encontrando exemplo paralelo no “universo” deste trabalho de projeto, posso afirmar com certeza que um mesmo objeto ou material, respetivamente manuseado ou produzido por Eduardo Palaio em dois momentos diferentes da sua vida, não tem as mesmas características e, sem dúvida, não tem as mesmas funções e utilidades. Quando era mais novo, a carga emocional e intelectual que Eduardo punha na força que exercia na guilhotina para cortar papel, por exemplo, era substancialmente diferente da que é hoje. Essa ação, juntamente com outras que perpetrava junto das máquinas, objetos e utensílios da tipografia do seu pai, servia para dar significado (e utilidade) àquele contexto de trabalho e significava, também, no sentido inverso, os efeitos que aquele “mundo” tinham junto da sua pessoa. Por hoje, através da mesma ação, continua a existir esta dicotomia de sentidos, todavia, a significação em ambos - homem e espaço – alterou-se significativamente, pese embora o trabalho como contexto se mantenha como constante invariável. Na realidade,

porque nele existe a tal relação de persistência e permanência entre o Homem e a matéria – fruto do necessário apuro técnico – um dos lugares onde a construção de relações e identidades, a este nível, é mais visível é, para inúmeros autores, o mundo do trabalho. De acordo com Emília Margarida Marques, cujas reflexões foram produto do trabalho de pesquisa feito junto de operários da indústria vidreira da Marinha Grande, a *matéria*, por ter uma “existência social”, afirma-se como um dado etnográfico forte. Segundo a antropóloga portuguesa, porque a qualificação (operária) se faz da *matéria* e das narrativas e saberes que a constroem, o operário, ao manipular os utensílios do seu ofício, está a atualizar, a construir e a reproduzir hierarquias e saberes e, por isso, a construir relação e identidade. E nesse contínuo movimento dos processos de fabrico, o social é (re)construído (2009).

E se falamos de trabalho, ou melhor, das relações produzidas pelo trabalho, é impossível não ressaltar as considerações que Karl Marx fez a este respeito no “seu” *Capital* (1887). Independentemente de tudo o resto, o filósofo alemão vê o trabalho como um processo que existe entre o Homem e a Natureza – que põe em confronto a força natural e a matéria natural –, o qual é, pelo primeiro, voluntária e conscientemente, começado, regulado e controlado. E ao atuar por meio desse movimento (que é a força natural que advém de todo o seu corpo) sobre a natureza, no intuito de se apropriar da matéria natural para seu proveito, o Homem modifica-a (a natureza) e modifica, ao mesmo tempo, a sua própria natureza: *“He not only effects a change of form in the material on which he works, but he also realises a purpose of his own that gives the law to his modus operandi, and to which he must subordinate his will. And this subordination is no mere momentary act”* (1887). Destaco aqui, para além do poder e da ação do Homem sobre a matéria – e vice-versa –, o carácter repetitivo e prolongado deste processo. Por esse facto, no meu entender, no trabalho mais operário, fabril, manual ou maquinal (que envolve a ação do corpo físico) existe uma maior aproximação e relação de dependência entre o Homem e a matéria (seja ela matéria prima ou objetos que utiliza. E neste sentido, Marx refere que os factores elementares do processo produtivo são, para além da própria atividade do Homem, ou seja, do trabalho em si, o objeto desse trabalho – toda a matéria (prima ou não) que é transformada – e, também, os instrumentos que utiliza na sua produção. O instrumento de

trabalho é, então, para Karl Marx, algo que o trabalhador coloca entre si e o objeto do seu trabalho (aliás, antes do próprio objeto de trabalho, é a primeira coisa que o trabalhador contacta), sendo, por isso, o condutor da sua atividade laboral e, desse modo, um elemento essencial do processo produtivo: *“In a wider sense we may include among the instruments of labour, in addition to those things that are used for directly transferring labour to its subject, and which therefore, in one way or another, serve as conductors of activity, all such objects as are necessary for carrying on the labour-process. These do not enter directly into the process, but without them it is either impossible for it to take place at all, or possible only to a partial extent.”* (MARX, 1887).

Fazendo a transposição para a prática tipográfica, encontramos claramente os referentes destas concepções marxistas: o tipógrafo, com o seu saber e com a força e a técnica dos seus gestos manuais, utiliza variados instrumentos de trabalho como os tipos móveis, os óleos, as pranchas, as máquinas, os papéis, as lupas, as tintas, as guilhotinas, os martelos, as régua, entre outros, para poder dar corpo e forma ao seu singular objeto de trabalho – o papel impresso. Este, convertido por exemplo num livro, num folheto ou num cartaz, representaria, ainda de acordo com Karl Marx (1887), o produto final e, consequentemente um valor de uso. E seria neste ponto que o processo produtivo, no qual a matéria natural é transformada e adaptada segundo os desígnios do Homem, desapareceria. No entanto, discordo quando, para Marx, no momento a seguir, o objeto transformado em produto “vive” sem propriedades sociais e simbólicas e desprovido de agencialidade: *“That which in the labourer appeared as movement, now appears in the product as a fixed quality without motion”* (1887). Deste modo, e voltando às ideias iniciais do capítulo, para o pensador alemão, a relação do Homem com o mundo material será particularmente desenvolvida no seio do contexto produtivo, excluindo assim o efeito que os objetos “consumidos” podem ter no curso de vida de um indivíduo. Evidentemente, estas concepções devem ser vistas “à luz” da época e do espaço em que foram pensadas e, na verdade, na Europa da época – a da revolução industrial –, grande parte das pessoas trabalhavam a maior parte das 24 horas do dia e viviam praticamente sem acesso ao consumo generalizado de produtos transformados o que, de certa forma, “iliba” Marx da subvalorização que faz do consumo. Coincidentemente, um século mais tarde (sensivelmente), na mesma Europa, Eduardo

Palaio e sua família protagonizavam uma vida não muito diferente das que “os operários da revolução industrial” levavam, e o seu contato com o mundo material era em grande parte feito em “modo de produção” no interior da *Tipografia Popular*.

A PRÁTICA TIPOGRÁFICA

COMO FATOR DETERMINANTE NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE EDUARDO PALAIO

Regra geral, no ciclo de vida de uma pessoa – desde o seu nascimento até ao seu desaparecimento –, existe um grande período em que, teoricamente, se considera que esta está apta a trabalhar – a idade ativa. Contudo, como para tantas outras pessoas, para Eduardo Palaio a idade ativa começou bem cedo, ainda na infância, e grande parte do seu dia a dia (como é próprio de uma pessoa nestas condições) foi passado, justamente, a trabalhar. Ora, seguindo as ideias expressas no capítulo anterior – que os objetos e os materiais são portadores de poderosas características que influenciam e ajudam a redefinir a ação humana – é justo afirmar, como fez Emília Margarida Marques (2009), que “(...) *em poucos lugares serão a matéria e as técnicas tão “reais” como nos quotidianos de trabalho operário*”, e se, por outro lado, como defendeu Jean-Paul Sartre, “nós somos aquilo que fazemos com o que fizeram de nós”, é possível então assegurar, sem reservas, que a influência da prática tipográfica na vida e na construção da personalidade de Eduardo foi enorme.

Como já tive oportunidade de referir, o contato direto de Eduardo com a vida laboral na tipografia fundada pelo seu pai – a *Tipografia Popular A. Palaio* – tem, no seu ciclo de vida, dois ou três momentos distintos. O que os separa é, simplesmente, um hiato temporal que, fruto das circunstâncias pessoais, profissionais e políticas da sua própria vida, o arredou da

“intimidade” com as máquinas de impressão, as tintas, os papéis e os tipos. Por considerar pertinente para a construção deste relatório, irei contextualizá-los de forma breve.

O primeiro momento é, sem dúvida, não só por ser o primeiro mas pela intensidade com que aconteceu, o que mais influenciou a construção das suas personalidade e identidade. Eduardo Palaio nasceu em Sintra, terra natal da sua mãe e um dos locais onde, mais tarde, o pai trabalhou depois da tipografia onde desde os seus 11 anos tinha exercido o ofício de tipógrafo ter fechado – a *Tipografia Popular* da Figueira da Foz. Na verdade, esta oficina tipográfica, que editava desde há muito um jornal republicano e cujo corpo redatorial era composto por republicanos anticlericais e maçons, tinha sido encerrada pelo Estado Novo e todos os seus membros, incluindo Augusto Palaio, que segundo Eduardo até nem procurava nenhuma atividade política, passaram a figurar nas listas da PIDE. Estes acontecimentos passados, que se reportam mais a Augusto Palaio do que propriamente aos seus filhos – a Eduardo e ao seu irmão mais velho, António – são, apesar disso e por dois motivos, importantes para esta contextualização. Em primeiro lugar, elucida-nos do ambiente que (já) envolvia a família quando Eduardo nasce, profundamente determinado pela profissão do pai, com tudo o que isso envolvia: rendimentos, horários e turnos (de trabalho e de lazer), cansaço, questões laborais, questões políticas, ou, se calhar mais importante ainda, temas de conversa e discussão. Por outro lado, explicam os motivos que fizeram com que a família Palaio saísse da Figueira da Foz e se fixasse no Seixal, um dos locais industrializados que na altura não tinha qualquer tipografia. Como explica Eduardo, uma vez que o seu pai (apesar de ser um excelente tipógrafo) não conseguia aguentar mais que quinze dias a trabalhar numa tipografia (tentou durante algum tempo na região de Lisboa mas era sempre despedido) e como na Figueira da Foz havia já cinco, decidiu abrir com a ajuda “braçal” da sua mulher e dos seus filhos, a sua própria oficina tipográfica num lugar novo. Tinha Eduardo Palaio 11 anos.

Nestes dois tempos/ espaços, Embora mais na Figueira que no Seixal, como o próprio refere, Eduardo vive uma vida torturante, imprópria para uma criança, uma vez que muito do seu tempo livre era passado a trabalhar a ajudar o pai: “*tinha uma raiva e um pó a isto...*”, confidencia. Para si, as alturas mais difíceis eram as férias escolares em que tinha de

trabalhar oito ou até dez horas por dia, ao contrário de colegas seus que “andavam livremente na rua”. A dureza do trabalho não era somente pelo número de horas que trabalhava (e, ao mesmo tempo, pelo número de horas de brincadeira que perdia), era também pelo tipo de tarefas que fazia, a maior parte repetitiva e “estupidificante”. Desde apanhar os papéis do chão, a varrer, a ir ao ferro velho vender os papéis, a “aprender a caixa”, a intercalar os tipos, a distribuir os tipos, a imprimir (manipular a máquina de impressão), a fazer acabamentos, etc.; enquanto jovem, Eduardo viu os seus dia-a-dia completamente submersos no mundo das letras, das tintas dos papéis e das máquinas. É evidente que este duro e durável contacto com a prática tipográfica produziu nele idiossincrasias e modos de pensar/ operar que o acompanharam para toda a sua vida, inclusivamente influenciando a sua orientação criativa/ artística. Um bom exemplo deste facto são os já referidos campeonatos de tipos móveis que fazia ou os combates (e funerais) de fósforos que promovia entre aqueles que o seu pai ia deitando no chão depois de acender mais um cigarro.

No entanto, para sua fortuna, o seu pai queria que um dos seus filhos estudasse e como o seu irmão, por ser “melhor trabalhador e menos distraído”, ficou em permanência a trabalhar na tipografia, “calhou-lhe” o privilégio de prosseguir os estudos. Desde então, principalmente por incompatibilidade de horários, foi-se desprendendo da oficina e da prática tipográfica e foi-se dedicando inteiramente aos estudos. Completou o (antigo) 5º ano e o curso comercial e prosseguiu para o Instituto Comercial de Lisboa, para “Económicas e Financeiras”, curso que não gostou e de onde quis mudar para Direito. Contudo, nesse momento foi “apanhado pela tropa” e teve que cumprir quatro anos de serviço militar, dois dos quais como oficial em Angola, na guerra do Ultramar. Quando voltou, já “com a vida arrombada”, foi-lhe difícil retomar os estudos (o que ainda fez mais tarde, por “conta própria”) e prosseguiu trabalhando em diversos sítios, nomeadamente em cooperativas de produção e realizando alguma atividade social e política (em colectividades, associações ou em atos públicos). Paralelamente, foi-se dedicando à pintura, à escrita e ao desenho humorístico (“artes” que ainda desenvolve). Durante todo este período, o seu contacto com a tipografia foi apenas circunstancial e motivado pelas necessárias relações familiares.

Porém, anos mais tarde, Eduardo ficou desempregado e “viu-se forçado”, ainda que de forma intermitente, a regressar à prática tipográfica na *Tipografia Popular A. Palaio*, nesse tempo, já gerida pelo seu irmão. E daí fazendo um salto até ao presente, desde 2010 que Eduardo Palaio é responsável pela patrimonializada oficina, agora denominada Espaço Memória – Tipografia Popular do Seixal, um museu municipal que tem como objetivo preservar e valorizar o trabalho oficial das artes da composição e da impressão tipográfica tradicional. E foi precisamente neste contexto que o encontrei, que observei o modo (nada contrafeito ou rancoroso) como lida com todos aqueles objetos e materiais e que vi a forma deslumbrada com que fala sobre o universo da tipografia no geral e sobre a sua história familiar em particular. Curiosamente, hoje em dia, a *Tipografia Popular A. Palaio* continua em funcionamento enquanto empresa, embora situada num outro espaço (mas ainda no Seixal) e utilizando outro tipo de tecnologia – maquinaria e utensílios –, e é administrada por Sérgio Palaio, um dos filhos de Eduardo...

Como se pode aferir nesta súmula da vida de Eduardo Palaio e, mais, como pode ser constatado nas imagens documentadas no filme que suporta este relatório, é inequívoco que cada hora e cada minuto passados por este homem no interior da tipografia a realizar a mais pequena e aparentemente insignificante tarefa, principalmente enquanto criança, exerceram sobre ele um poder tal que o fizeram, neste momento já adiantado da sua vida, querer regressar a um lugar que lhe é muito próximo – por razões familiares – e a um universo que conhece em absoluto e que lhe proporciona aquele conforto próprio do hábito. Efetivamente, basta vermos Eduardo a movimentar-se no espaço da tipografia, a manejar com leveza as pesadas máquinas de impressão, a manusear com destreza e rapidez os mais pequenos tipos móveis metálicos ou apenas a olhar por cima dos óculos avaliando o alinhamento da impressão para percebermos o quão naturais e orgânicos são para ele aquele espaço e aqueles objetos. Utilizando um lugar-comum (mas, exatamente, por corresponder ao que observei), o espaço e a prática tipográfica fazem parte de Eduardo Palaio, não são exteriores a ele mas, sim, estão dentro dele: nos movimentos que faz, no olhar que o conduz, no modo como anda, na maneira como fala, nas ideias que sustenta, no encanto que transmite... E foi, justamente, devido a ter sentido algumas destas sensações

quando, pela primeira vez, contactei com Eduardo, que me fizeram querer conhecer mais a sua vida e registar (para preservar) aquela singular comunhão entre homem, espaço, ofício, objetos e história. Parece-me enfim, conveniente tomar o objeto e a “coisa” material como algo constitutivo e necessário à compreensão do percurso de um indivíduo (perceber de que forma o Homem os convoca para, repetidamente, dar sentido à sua posição e à sua ação no mundo) e, colateralmente, do percurso das próprias sociedades. Sem dúvida, no ensejo de (continuar) a dar sentido à sua vida, na ação de reconstruir em forma de museu aquilo que tinha feito/ sido parte da sua vida e da sua família, Eduardo Palaio convocou todos os materiais da tipografia como se, de alguma forma personificados, ouvissem o seu chamamento e o ajudassem a construir uma nova etapa da vida. Para todos, homem e objetos em conjunto.

Essa nova vida – a da musealização – não significará porém a cristalização da funcionalidade ou da identidade, já que está assente num processo de intenção. Por esse facto, Lourenç Prats, em *Antropolgia y Patrimonio* (1997), propõe que não se fale de património mas sim de patrimonialização, um conceito que dá conta, precisamente, do carácter mutável e socialmente (re)construtivo dos bens materiais. De acordo com Prats, dessa característica da construção social pode advir uma outra, a da *invenção* que, apesar de, à imagem da primeira, dar conta dos processos de construção de património, carrega um estatuto diferente. Nesta medida, para o antropólogo catalão, a diferença entre ambos os processos reside exatamente no grau de intencionalidade com que são feitos e no nível de impacto que produzem: “(...) *para mí, la invención se refiere sobre todo a procesos personales y conscientes de manipulación, mientras que la construccion social se associa principalmente con precesos inconscientes e impersonales de legitimación. (...) En cualquier caso, la invención, para arraigar y perpetuarse, necesitará <convertirse> en contrucción social, es decir, alcanzar um mínimo nivel de “consenso”.*” (PRATS: 1997). Por isso, Prats aceita apenas que o fator determinante na construção de património é o seu carácter simbólico e, dentro dele, os critérios que o podem servir só podem provir da natureza, da história ou da inspiração criativa. Por oposição, rejeita critérios defendidos por outros autores como a escassez, a obsolescência ou a nobreza. Dizendo de outra forma, a edificação de património dá-se quando atributos com significado referentes à história, à natureza ou à inspiração

criativa se encontram condensados em algum objeto ou prática, que atuam, a partir daí, como símbolo e, por sua vez, essa atuação depende sempre da ativação que é ou não feita desses objetos ou práticas (1997). No quadro destas concepções, é crível que este novo “fôlego” da *Tipografia Popular A. Palaio* tenha nascido a partir de uma certa invenção conjunta entre Eduardo e o seu irmão António e a Câmara Municipal do Seixal, mas também é notório que ele é resultado da ativação quer de objetos quer de práticas que atuam como símbolos e que são referentes à história, à inspiração criativa mas também ao local onde convivem. E neste caso, na minha opinião, não são apenas patrimonializados os bens materiais (edifício, máquinas, objetos); a experiência e o saber do tipógrafo exibidos nos seus braços, mãos e dedos – ainda vivos e ativos nestas funções –, fazem também parte deste pecúlio museológico a que institucionalmente se chamou *Espaço Memória*.

Infelizmente, sabemos que esta cumplicidade com o meio oficinal e esta mecanização ou automatização dos movimentos neste contexto é fruto de uma vida (infância) árdua e implacável. Como refere Eric Gill em *An essay on typography* (1988), “*The abnormality of our time, that which makes it contrary to nature, is its deliberate and stated determination to make the working life of men & the product of their working hours mechanically perfect, and to relegate all the humanities, all that is of its nature humane, to their spare time, to the time when they are not at work*”. Como Eduardo Palaio, milhões de pessoas desde a revolução industrial cedo nas suas vidas se confrontaram com a dureza e a exigência do trabalho operário e não tiveram outra alternativa que não construir as suas “humanidades” no pouco tempo que lhes sobrava fora do trabalho e, inclusivamente, por isso, também no decorrer da sua atividade laboral.

Por este facto e por vivermos num tempo que já está praticamente descolado desta realidade e de todas as características e problemáticas a ela associada (existem agora outras de outro tipo e até semelhantes, claro), considero ser extremamente importante e pertinente a dedicação da antropologia a estas “sobrevivências” e, paralelamente, a realização e o arquivo de trabalhos desta natureza (filmes documentais). A riqueza deste contexto é, aliás, sustentada por diversos autores, que fazem o trabalho sobressair quando estudam a cultura como processo e ideologia. Seguindo os notas conjuntas de Emília

Margarida Marques e Susana Durão, o meio laboral oficial apresenta-se como “*um lugar <concentrado> onde se detetam a alteridade e as ambivalências que desta derivam*” e, por outro lado, ocorre em “*espaços descontínuos onde se recortam grupos, subgrupos {e} indivíduos em relação desigual (Os vidreiros e a máquina, o tipógrafo e o designer. Reflexões sobre antropologia do trabalho, in Etnográfica: 2001).* Por exemplo, na *Tipografia Popular A. Palaio* saltam à vista as relações desiguais entre Augusto e os seus filhos, que exercia sobre eles uma manifesta e assumida dominação e a quem sujeitava uma disciplina oficial. Neste aspeto, e retomando as palavras das duas antropólogas portuguesas, “*(...) essa contínua tensão passa, em grande parte, pela construção ou defesa de esferas de autonomia, de margens de decisão, de zonas de controlo por parte dos executantes.*”, e compõe “*a heterogeneidade interna das organizações e contextos de trabalho (...) e os espaços de poder, negociação e autonomia que aí se interseitam.*” (2001). Em resumo do fundamentado neste capítulo, aproprio-me das ideias de Susana Durão e Emília Margarida Marques: “*Os códigos e sentidos tipográficos não definem apenas os meios técnico-estilísticos disponibilizados e praticados, mas também, e muito particularmente, o quadro cultural-simbólico que os organiza. Assim, envolvem condutas técnicas e sociais. As regras são corporativas, fechadas, estabelecidas nos domínios da produção.*”. E ajustando estas contribuições ao ónus deste projeto, Susana Durão em *Oficinas e Tipógrafos. Cultura e Quotidianos de Trabalho* (2003) refere ainda que a Antropologia “*deve contemplar esta tripla vertente (identitária, relacional e histórica), muito particularmente quando se desejam cruzar os dados empíricos relativos à investigação em espaços empresariais e à constituição das narrativas biográficas dos profissionais (...), que os aspectos da vida social simbólica não têm verdadeiramente autonomia dos aspectos materiais (...)*”.

RELATÓRIO/ DIÁRIO DE CAMPO

DIFICULDADES ENCONTRADAS E ESTRATÉGIAS ADOTADAS

Como já tive a oportunidade de mencionar, este projeto começou a ser construído no exato momento em que me encontrei e conversei pela primeira vez com Eduardo Palaio. Apesar disso, como vivemos os dois no mesmo lugar – o Seixal – e como até conhecemos pessoas em comum, eu já o conhecia ou, melhor, já o reconhecia ou sabia quem era – para mim, era o Palaio, um dos “Palaio” de quem também não sabia o nome próprio mas que sabia que fazia parte “daquela” família de tipógrafos e que era o autor de algumas pinturas murais que existiam no concelho. Para além disso, pouco mais sabia sobre ele. Portanto, aquele dia de Outono do ano de 2010 em que o visitei no espaço que até aí conhecia como sendo a “velha tipografia Palaio”, foi muito revelador e inspirador.

A oficina tipográfica era “agora” um museu – o *Espaço Memória* – e, como tal, tinha sido intervencionada pela Câmara Municipal do Seixal e sofrido algumas remodelações e melhorias ao nível das infraestruturas. O seu interior, composto por 3 salas, albergava (como ainda hoje alberga) diferentes tipos de antigas mas restauradas máquinas – a maioria de impressão – e outros utensílios tipográficos que hoje já não se utilizam. Recebeu-me nitidamente satisfeito e orgulhoso daquele novo espaço do qual era responsável permanente. Num jeito de explicar qual a finalidade do museu, começou de imediato – sem lhe perguntar nada – a falar sobre a história da tipografia, sobre aquelas máquinas, sobre as velhas técnicas, sobre a sua família de tipógrafos e sobre a sua privilegiada posição ali. Mesmo sem o conhecer bem, percebi logo duas coisas: aquele homem tinha muita experiência e muito conhecimento sobre a história e o “mundo” da tipografia e sentia-se

visivelmente atraído e adaptado àquele espaço, àquelas máquinas e àquelas práticas. Mas mais, sobre os dois aspetos, revelado no brilho dos seus olhos e no tom da sua voz, senti que pairava um grande fascínio e uma grande emoção...

Enquanto o via e ouvia, eu próprio me senti imerso naquele universo fascinante e, assim que saí dali, de imediato fui assaltado pela vontade e pela urgência em registar, divulgar e preservar toda aquela riqueza. Fiquei com aquela ideia para mim durante algum tempo, esperando a ocasião certa para trabalhar sobre ela. E quando finalmente me inscrevi neste mestrado em Antropologia – culturas visuais, fi-lo precisamente porque achei que seria o contexto ideal para dar corpo a este projeto. Inclusivamente, nas unidades curriculares do primeiro ano, nomeadamente nos vários trabalhos e ensaios pedidos, tentei trabalhar e refletir em função do projeto que queria desenvolver. É verdade que todo trabalho de campo efetuado assim como o de pós-produção do filme realizado foram totalmente diferentes deste primeiro trabalho mais teórico e preparatório mas, sem dúvida alguma, o facto de já ter uma ideia e um plano quando iniciei este ciclo ajudou-me imenso – e de várias formas – no decorrer de todo o projeto.

Desde logo, nas disciplinas de *Antropologia e Performance* e *Usos da Cultura* – e também na de *Teoria e Métodos em Antropologia* – tive a oportunidade de refletir sobre aspetos importantes de autores de referência “em cima” das ideias e das dúvidas que tinha no âmbito do meu tema de projeto. E principalmente, nas disciplinas de *Antropologia e Imagem* e *Atelier de Imagem*, pude não só absorver importantes exemplos e conceitos mas, acima de tudo, com a realização da curta-metragem *Entre Barcos*, experimentar e treinar na prática muito daquilo que seria o meu trabalho de projeto: a aproximação ao terreno e o contacto com os sujeitos de pesquisa; a idealização do filme; a captação de imagens em contexto oficial; a captação de testemunhos; o trabalho de edição das imagens; etc. Por outro lado, esse primeiro ano de “imersão” teórica possibilitou também a “enformagem” deste trabalho de projeto em princípios e conceitos que, conseqüentemente, permitem entendê-lo e avaliá-lo melhor.

E foi, também, ainda durante este primeiro ano que voltei à *Tipografia Popular* e falei abertamente com Eduardo Palaio sobre os meus propósitos e sobre a sua disponibilidade em participar do projeto. Aí, fiquei entusiasmado porque percebi que tinha muito gosto em fazer parte de um filme etnográfico a seu respeito e ao da tipografia e confiante porque me tinha posto à vontade para entrar e movimentar na oficina quando quisesse (deu-me o seu número de telefone apenas para avisá-lo quando fosse começar). Neste caso, facilitou o facto de ele me reconhecer e de sentir que, de certo modo, eu não era estranho ao lugar (ou que o lugar não era estranho para mim). Na realidade, desde o início que Eduardo se mostrou bastante disponível para satisfazer quaisquer que fossem os meus pedidos e as minhas necessidades no âmbito do trabalho.

Talvez por isso, quando iniciei o trabalho de campo – dias depois de lhe ter ligado a dizer que o ia fazer –, levei logo comigo o material de gravação de som e imagem. Não o fiz com a convicção de que o ia utilizar no imediato mas para assegurar que a sua presença ali seria uma coisa natural, como se fizesse parte da minha *persona*, pois tinha receio que se não o fizesse desde o início depois poderia ser estranho e inibidor para o meu sujeito de pesquisa. Ainda assim, nesse primeiro dia, depois de verificar vários aspetos do espaço como a luz e os “recantos” onde podia colocar a câmara e depois de conversar um pouco com Eduardo sobre os fundamentos e os objetivos do meu trabalho assim como sobre outros aspetos mais triviais, optei por montar e ligar o material e captar as primeiras imagens. De resto, eu próprio não queria explorar o terreno de forma muito exaustiva antes de gravar para não abrir mão da espontaneidade que considero ser fundamental na pesquisa antropológica e, ainda mais, no cinema documental. Por essas razões – e porque os pressupostos do trabalho fazem equivaler o produto da investigação com a produção do filme –, os meus momentos de pesquisa coincidiram com os meus momentos de gravação de imagem e som.

Não posso dizer que hoje fazia de maneira diferente – talvez em relação a este projeto não – mas desde o começo tive uma grande dúvida relativamente aos passos que tinha que dar durante a minha presença ali ou, melhor, ao momento em que os tinha que dar... Quanto à captação de material para o filme, eu tinha três grandes objetivos: as máquinas e as ferramentas e utensílios enquanto objetos estáticos; o trabalho tipográfico levado a cabo

por Eduardo, incluindo as máquinas a trabalhar; e os seus testemunhos relativamente à sua história de vida. Dos três, tinha a consciência que o mais fácil de captar seriam os objetos estáticos, eles estavam sempre lá e eu podia captá-los quando quisesse. O mais difícil, no meu entender, seriam os testemunhos, na medida em que para os conseguir com uma grande dose de sinceridade e espontaneidade eu teria de ter o máximo conforto e a máxima confiança com Eduardo Palaio. Para mim, o ideal seria conseguir – de uma forma mais informal e liberta dos constrangimentos sempre impostos por uma entrevista – que os testemunhos surgissem de forma espontânea durante os habituais afazeres de Eduardo na oficina. Para além de uma possível maior pureza nas declarações, conseguiria dotar o filme de imagens mais orgânicas e adequadas à realidade (desta forma não teria o sujeito fílmico em ações estranhas ou desfasadas daquilo que é o seu quotidiano) e, desse modo, teria um filme mais observacional, realista e verdadeiro para com todo aquele universo. No entanto, porque percebi que dessa maneira não conseguiria controlar convenientemente aspetos importantes como a luz e o som e um pouco por instinto também (talvez por me sentir mais seguro assim), deixei os testemunhos para trabalhar mais tarde sob a forma de entrevista e optei por, nos primeiros meses, dedicar a minha atenção a captar os vários elementos relativos ao trabalho naquela oficina. Pensei também que, dessa forma, iria conquistando a pouco e pouco um conforto e uma confiança maior, que me permitiriam realizar a entrevista muito mais bem preparado e, por outro lado, ia ter um Eduardo Palaio também mais confortável e confiante comigo para falar sobre si.

Com efeito, comecei em setembro de 2014 de uma forma regular – apesar de não muito frequente – a comparecer no *Espaço Memória – Tipografia Popular do Seixal* para ir observando a atividade que ali ia decorrendo, para ir captando imagens que interessassem ao propósito do projeto e para, cada vez mais, marcando a minha posição e me ir integrando naquele lugar. Durante este período, tentei ser discreto e pouco interventivo e em nada perturbei o normal funcionamento da oficina e o trabalho de Eduardo. Curiosamente, o próprio é que me ia perguntando se eu precisava de alguma coisa ou se queria que ele fizesse alguma coisa em particular e, inclusivamente, chegava a pedir desculpa por passar à frente da câmara ou por interferir de alguma maneira no meu

trabalho. Essa foi, aliás, uma das maiores dificuldades que tive nesta primeira fase de trabalho de terreno.

Ainda que, grosso modo, o plano que defini para os primeiros meses tenha sido cumprido e tenha ficado satisfeito com o que consegui observar e captar, analisando agora que o trabalho está no seu fim, houve alguns aspectos que de facto podiam ter corrido melhor. Em primeiro lugar, como acabei de referir em cima, apesar de ter feito os esforços que achei convenientes para que isso não acontecesse, não consegui obter da parte de Eduardo Palaio a total abstração da minha presença ali (não sei sequer se alguma vez o iria conseguir), pelo que apesar do seu “à vontade”, por vezes perdia momentos ou situações em que ele participava e aparecia, ou porque evitava em aparecer em frente da câmara quando via que estava a gravar algum aspeto ou porque interrompia alguma ação que fazia quando, a meio, se apercebia que eu estava a filmar. Não creio, porém, que estes bloqueios circunstanciais acontecessem por uma qualquer inibição de Eduardo para comigo ou para com a câmara. Pelo contrário, estou certo que estas hesitações e faltas de espontaneidade aconteceram justamente pelo grande respeito que Eduardo teve pelo trabalho que eu estive a desenvolver ali e na inocente tentativa de não estragar ou perturbar aquilo que pensava que seriam as minhas intenções. Mesmo tendo-lhe dito repetidamente para fazer tudo sem se preocupar com a minha presença, que para mim até seria bom ele aparecer, talvez neste caso devesse ter sido mais assertivo e claro sobre as características do trabalho podendo, inclusivamente, ter feito um género de reunião preparatória para lhe explicar todos os objetivos do trabalho e combinar as circunstâncias em que este deveria ser realizado.

Em segundo lugar, e também um dos aspetos com que fiquei menos satisfeito no projeto todo, foi o pouco controlo que fiz da luz. Por alguma falta de experiência no campo visual não dediquei muita da minha atenção aos pormenores relativos à luminosidade do espaço, transversalmente, aquando da captação das imagens e da realização das entrevistas. A tipografia é um espaço com muita luz interior; para além de na sua fachada ter duas janelas e ainda uma porta de vidro, tem na parte de dentro um género de jardim interior envidraçado que permite a entrada de muita luz. Por esse facto, e por ainda poder recorrer à luz artificial da oficina, pensei que essas fontes bastassem para conseguir imagens boas e

equilibradas entre si. No entanto, infelizmente, isso não aconteceu com a qualidade que eu queria. Apesar de poder ter algumas boas imagens, filme ficou com uma luz demasiado inconstante e desequilibrada, provocado, por um lado, pelas alterações dos estados do tempo (nos vários dias mas também num próprio dia) e da luz natural e, por outro, pelas características da luz artificial (fluorescente) da oficina, demasiado branca e clara para o efeito que eu pretendia. Definitivamente, aqui, para além da câmara, do tripé e do microfone, deveria ter levado sempre comigo algumas fontes de luz que me permitissem, pelo menos, controlar um pouco mais a luminosidade e as suas oscilações e garantir um ambiente mais condizente com as minhas intenções e com as características do filme.

O terceiro aspeto foi a tal frequência no espaço que, como disse, não foi como eu desejava mas sim como pude. Neste caso, a vontade foi ultrapassada pela imperativa força do dever e, por trabalhar a tempo inteiro e também por força das obrigações que ter dois filhos implicam, não consegui de todo passar mais tempo em trabalho de campo. Na prática, durante os primeiros meses, trabalhei na tipografia uma ou duas manhãs (no máximo) por semana, o que trouxe, a meu ver, principalmente, duas consequências. Desde logo, o facto de as minhas visitas serem algo espaçadas fazia com que eu próprio não tivesse uma grande constância de trabalho e, consequentemente, não estivesse totalmente compenetrado no projeto e não refletisse tanto sobre ele como deveria e, se isso tivesse acontecido, talvez tivesse descoberto novas soluções para alguns problemas e, quem sabe, tivesse encontrado novos caminhos e possibilidades para o projeto. Por outro lado, como as imagens que ia captando se encontravam um pouco espaçadas no tempo, não consegui obter sequências suficientemente amplas que me permitissem, por exemplo, mostrar um trabalho tipográfico do início ao fim sem interferências e, também, de um ponto de vista mais visual, não consegui evitar alguma disparidade em alguns aspectos como, por exemplo, como já expliquei, na luz natural (havia dias mais solarengos e outros mais escuros) ou mesmo na fisionomia e na figura do próprio Eduardo (ou porque trocava de roupa ou porque cortava o cabelo, por exemplo).

Independentemente destas circunstâncias, creio que esta primeira etapa da pesquisa, porque durou alguns meses, permitiu-me além de gravar muitos e diferentes tipos de

imagem, preparar convenientemente o terreno para a etapa seguinte, a qual eu considerava ser a mais importante. Então, depois de um pequeno hiato (pouco mais de dois meses), retornei à tipografia em março de 2015, decidido a pôr em andamento a segunda etapa que tinha definido para o meu projeto – a captação de testemunhos de Eduardo Palaio sobre as suas experiências de vida.

Porém, não procurei de imediato realizar a entrevista. Nas primeiras duas ou três semanas, procurei fazer o que vinha fazendo até ali, ou seja, captar imagens e momentos relativos à prática tipográfica e, simultaneamente, fui preparando o Eduardo para o momento da gravação da entrevista. Primeiramente, avisei-o da proximidade dessa ocasião e voltei a perguntar-lhe se estaria disponível para o fazer, o que confirmou, fazendo apenas o pedido de se marcar um dia certo, de modo a organizar o seu trabalho (o que fizemos). Chegado esse dia, preparei todos meios técnicos – o tripé com a câmara e o microfone e as reservas de bateria – e escolhi o local onde queria realizar a entrevista. Porque já conhecia minimamente o Eduardo, sabia que quando falava era muito expressivo e que para exemplificar qualquer situação recorria, frequentemente, a alguns materiais e utensílios que estavam numa pequena sala (já me tinha contado uma ou duas histórias que achei muito interessantes e que queria que ele repetisse e, por isso, sabia que tinha de criar também as condições físicas para proporcionar essas repetições) e pensei em colocar a câmara numa posição algo distanciada mas que lhe permitisse, com alguma facilidade, mover-se e chegar a esses materiais. Por isso, e também porque, por gosto pessoal, não queria fazer um *talking head* sentado ou estático, tentei que Eduardo Palaio se posicionasse de pé numa determinada zona da pequena sala da composição (onde se compõe e distribuem os tipos móveis) e pedi-lhe que não se afastasse daquela área. Esse espaço tinha, aliás, boas fontes de luz (tanto natural como artificial), pelo que não me preocupei muito com esse aspecto.

Quando coloquei a primeira questão ao Eduardo, com o objetivo de impulsionar a partilha de experiências, já tinha delineado para mim o “caminho” que queria que as suas palavras seguissem, pois conhecia já, ainda que superficialmente, alguns aspectos da sua vida e sabia quais os temas que me interessavam mais explorar. Sabia, igualmente, que não queria fazer muitas perguntas nem muitas interrupções para não “cortar”, como tive oportunidade de

referir atrás neste relatório, o fluxo do seu discurso e a sua “liberdade” para falar sobre os aspectos que mais o estimulavam. Portanto, comecei pelo presente, pela “nova” *Tipografia Popular A. Palaio*, recentemente patrimonializada como *Espaço Memória – Tipografia Popular do Seixal*, de maneira a assinalar a importância da prática tipográfica no mundo (de ontem e de hoje) e a contextualizar a sua posição naquele espaço e por forma a não ir logo de encontro às suas lembranças mais passadas e íntimas, certamente mais difíceis e sensíveis de abordar. E assim, Eduardo Palaio confirmou aquilo que previa, ou seja, falou da importância da tipografia na história da humanidade, da importância da preservação de evidências relativas à prática tipográfica (e a outras correlativas) e do que era aquele espaço antes de se transformar num museu municipal – a oficina tipográfica que o seu pai, Augusto Palaio, fundou em 1955. Este foi, então, o ponto de partida para o passado, para as memórias de infância, primeiro com o seu pai como figura central, depois consigo mesmo como protagonista. Na entrevista, a esta altura, já sentia Eduardo confortável a falar sobre a sua história de vida e nostalgicamente imerso nas curiosas histórias que ia contando, o que, para mim, faz corresponder este período da entrevista a uma das partes mais ricas de tudo o que foi relatado. Coincidentemente, como terei oportunidade de explanar com maior detalhe mais adiante, estes fragmentos da entrevista correspondem exatamente à parte editada do filme etnográfico que está agregado a este relatório.

Depois desse importante período, em que percebemos a sua umbilical ligação com o universo tipográfico e, por conseguinte, a sua relação precoce com a dureza do trabalho, Eduardo Palaio falou sobre a sua adolescência, os seus estudos e o seu serviço militar em África, circunstância que, segundo o próprio, lhe “castrou” (a si e a tantos outros) a oportunidade de progredir nos estudos e na carreira profissional. De seguida, deu conta dos vários trabalhos e empregos por onde passou, ao mesmo tempo que revelou alguns contornos da sua atividade política e social antes e depois do 25 de abril. Este é, também, o período da sua vida em que se encontra mais afastado do lugar da tipografia e de toda a prática tipográfica (não obstante o facto de continuar sempre perto, mesmo que unicamente pela ligação familiar).

Por fim, a terminar este primeiro dia de entrevista (durou, na realidade, uma manhã), Eduardo Palaio “regressa” ao presente para falar sobre os últimos anos de atividade daquela tipografia (naquele espaço, uma vez que a empresa se mudou para um outro local), sobre a substituição das técnicas artesanais pelas máquinas modernas e sobre a “passagem de testemunho” do seu pai para si e para o seu irmão António Palaio e, mais recentemente, para um dos seus filhos, Sérgio Palaio. É claro que no final, quando desligamos a câmara e o microfone, sabemos que seria sempre impossível “absorver” todas as experiências de vida do nosso interlocutor e que perderíamos sempre algo hipoteticamente relevante, mas mesmo pensando que podia ter granjeado relatos ainda mais interessantes e importantes da vida do meu “ator”, fiquei muito satisfeito com o que tinha acabado de captar (do ponto de vista prático, do trabalho que estava a desenvolver) e fascinado com o que tinha tido o privilégio de ouvir (do ponto de vista humano, da partilha e confiança de momentos íntimos e de momentos relativos a um tempo distante do “meu tempo”). Na prática, esta primeira manhã de entrevista cobria tudo o que dizia respeito ao percurso profissional ou laboral de Eduardo Palaio – na verdade, o percurso que sempre mostrei vontade em conhecer –, deixando de fora todas as questões mais privadas, relativas por exemplo aos gostos pessoais, ao amor, às amizades, aos hobbies, etc.

É evidente que eu não podia ter a pretensão de querer saber tudo sobre a vida do senhor, mas havia alguns aspectos que eu sabia que existiam e que podiam ser interessantes de explorar, nomeadamente a sua atividade enquanto pintor e escritor (eu sabia há tempo que Eduardo Palaio tinha um trajeto importante como pintor e desenhista e há muito pouco tempo que tinha escrito um ou dois livros). Por isso, não no dia mas no encontro seguinte (penso que ainda na mesma semana), preparei o material como quando na primeira sessão e, mesmo não tendo combinado previamente um novo dia de entrevista, interpelei-o e pedi-lhe para me falar um pouco sobre a sua relação com a pintura e com a escrita. Salvo erro, nessa manhã, apenas lhe fiz essa solicitação. Mesmo tendo sido apanhado desprevenido e de ter começado a falar algo modesta e timidamente, a partir daí, todo o seu discurso foi tão espontâneo e interessado que não necessitei de interromper ou de perguntar nada para o fazer prosseguir. Com essa conversa descobri, então, algo de fantástico e surpreendente: Eduardo Palaio é autor de, pelo menos, sete obras escritas

editadas e, inclusive, foi galardoado com importantes prémios literários nacionais, como o *Prémio Nacional de Conto Manuel da Fonseca* (2010) e o *Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco* (2011), ambos com o livro *Caixa Baixa*, uma coletânea de contos originais inspirados justamente na prática tipográfica. Para mim, a beleza desta revelação não está nos prémios que Eduardo Palaio obteve com os seus livros mas na surpresa que tive por ver um escritor de alguma relevância passar os seus dias na antiga tipografia do seu pai e, talvez mais que isso, na ironia presente em toda a situação, de um homem que aprendeu as técnicas mais elementares e antigas da arte da tipografia, que mexeu durante anos no papel, na tinta e nas palavras ao serviço de terceiros para, depois, mais tarde na sua vida, ele próprio escrever as letras e as palavras a serem impressas.

Continuando a ideia que adiantei acima, este foi, para mim, evidentemente, a par dos relatos sobre a infância que referi, um dos momentos mais interessantes e ricos de todo o testemunho de Eduardo Palaio. Tão interessante ao ponto de me fazer refletir sobre as características do filme que tinha planeado fazer ou até sobre outras possibilidades para trabalhar aquela temática. Porém, as ideias que tive a partir desse momento, apesar de me interessarem muito, afastavam-me um pouco do filme etnográfico e da “casa” da Antropologia, o que me levou a cingir-me ao que tinha definido previamente e ao que vinha fazendo até ali. Assim, não obstante as minhas fantasias e hesitações, continuei a cumprir a planeamento que tinha feito pois, afinal de contas, era abril e o trabalho de terreno estava quase a terminar. À História de Vida de Eduardo Palaio, associaria a força visual dos tradicionais materiais tipográficos e das artesanais técnicas de impressão e através destes tentaria fazer sobressair a íntima relação do homem com os seus instrumentos de trabalho, isto é, a cultura material.

Nas semanas que se seguiram, continuei a frequentar a tipografia e a gravar elementos que me faltavam. Tive, nessas sessões, a boa fortuna de poder contar com a disponibilidade de Eduardo para ver todas (sem exceção) as máquinas do espaço em funcionamento. Grande parte não é utilizada amiúde mas o próprio fez questão – principalmente por gosto – de me mostrar como funcionavam. E a esta altura, fruto do contato duradouro com ele na tipografia, fruto das conversas que tivemos aquando das entrevistas e, naturalmente, fruto

da sua partilha comigo de momentos e sentimentos mais reservados, a minha relação com Eduardo Palaio era bastante cómoda, descontraída e aberta, o que me levou a questionar, tal como já disse, o que aconteceria se tivesse realizado a captação da história de vida logo no início do trabalho de campo. Penso que a acontecer assim, talvez tivéssemos, depois disso, mais “à vontade” um com o outro e houvesse uma naturalidade maior nas suas ações e uma “invisibilidade” maior na minha presença. Contudo, seria provável que os testemunhos, por serem exprimidos mais “a frio”, fossem mais contidos ou mascarados na sua verbalização. De qualquer das formas, neste momento, não posso afirmar qual teria sido a solução melhor para os meus objetivos, apenas que segui a convicção – e estou satisfeito com isso e com o resultado – de que, por considerar os relatos de Eduardo a parte mais fundamental da pesquisa, seria mais produtivo realizar a entrevista no final do trabalho de campo.

Paralelamente, não só nesse período mas desde o primeiro dia em que tinha começado o trabalho de campo, fui visionando e catalogando as imagens por tipo e qualidade, de acordo com as ideias que já tinha para a montagem. E foi neste processo que, já depois das entrevistas feitas, me apercebi que o som da primeira sessão tinha ficado muito aquém daquilo que eu esperava. Ainda hoje, continuo sem perceber o que se passou; possivelmente alguma opção mal definida na câmara ou algum cabo mal ligado, mas grande parte do testemunho ficou com má qualidade e compromete, claramente, a qualidade do filme (independentemente de, a meu ver, não comprometer os objetivos académicos). Em suma, posso dizer que, fruto da minha falta de experiência cinematográfica certamente, o som juntamente com a luz, se verificaram como os maiores problemas que tive na produção deste projeto de filme etnográfico. Apesar disso, considereei que o projeto tinha “pernas para andar” e, com a etapa da captação por fim terminada, eu tinha agora dois trabalhos diferentes: a montagem do filme e a redação do relatório. Porque, na prática, o relatório não é considerado trabalho de campo (ainda que durante o mesmo tenha desenvolvido algumas ideias e feito alguma pesquisa bibliográfica nesse domínio), procurarei agora, nos seguintes parágrafos, refletir apenas sobre o processo de montagem do filme e de tudo o que isso envolve.

Efetivamente, depois de um interregno de alguns meses (que me levou, inclusivamente, a adiar a entrega deste projeto), voltei a “pegar” no material que tinha gravado para tentar construir um filme que, na minha ideia, poderia ter entre 25 a 30 minutos. Antes de o fazer tinha já idealizado, de um modo geral, como queria que ele se desenvolvesse. A ideia global seria tentar capturar ao máximo a relação de Eduardo Palaio com a prática tipográfica, evidenciando o seu trabalho na tipografia, mostrando as máquinas e os objetos que a compõem e, principalmente, apresentando, por via da sua voz, essa história comum. Portanto, as imagens da prática tipográfica iam funcionando no filme intercaladas com as imagens dos testemunhos e ilustrariam também algumas das suas partes (apenas sonoras). Mas ainda antes de tentar dar corpo ao que tinha delineado, precisava de, pelo menos, melhorar a qualidade do som de alguns *clips* que tinha, principalmente os relativos à entrevista. Socorri-me, para isso, da ajuda de um amigo, que me deu algumas indicações preciosas sobre como poderia melhorar ou alterar as características dos ficheiros de som e de imagem e, quando finalmente abri o projeto no programa de edição, foi a primeira coisa que fiz.

O processo de edição, como é sabido, é muito moroso e atribulado e, por isso, pelas várias experimentações que fui obrigado a fazer e pelas inúmeras hipóteses que estudei, não me foi possível conseguir montar o filme inteiro nos 25 ou 30 minutos que ingenuamente tinha definido à partida. Ao invés, consegui justamente esse tempo de filme (quase 27 minutos), mas que corresponde não à totalidade mas apenas a parte do documentário (possivelmente metade). Na verdade, procurei apresentar primeiro o espaço, o tema e só depois o homem. Quando introduzi a figura de Eduardo Palaio, tentei fazê-lo de forma progressiva, isto é, primeiro as mãos e o corpo e só depois a face. Já depois de o fazer é que introduzi a voz e, na prática, os testemunhos que acabam por percorrer todo o filme. A partir deste momento tentei, como planeei, intercalar os vários “motivos” de que dispunha, pelo que há momentos em que se pode ver o testemunho de Eduardo em “tempo real”, há outros em que se ouve apenas esse testemunho “por detrás” de imagens referentes à tipografia e à prática tipográfica – aqui, tentei “ilustrar” as palavras ditas com imagens correlativas, como por exemplo, quando Eduardo fala na utilização da tipografia como mecanismo utilizado na oposição ao regime (neste caso em particular pelos republicanos) e se vêem imagens de

folhas e panfletos com palavras de contestação e revolta – e há ainda outros momentos do filme em que se vêem imagens dos instrumentos, das máquinas, das técnicas e do homem mas ambientadas por sons diegéticos da própria oficina. E foi precisamente durante todo este processo de montagem que me apercebi, como referi acima que, para além do som e outros pequenos problemas próprios da edição, a luz dos vários *takes* que gravei não estavam com a qualidade que eu queria. Tive, por isso, que perder imenso tempo a tentar reparar os defeitos de algumas imagens e a equilibrá-las para que pudesse ter um filme minimamente apresentável. Num câmputo geral, não só por causa da luz e do som, a edição e montagem constituiu-se como uma etapa extremamente difícil e trabalhosa no decorrer de todo este projeto, na medida em que, porque não possuía muita experiência neste campo, tive que experimentar e aprender por mim as soluções mais adequadas para conseguir ultrapassá-la.

É evidente que quem consegue montar este tempo de imagens e som pode perfeitamente fazê-lo corresponder ao filme já acabado. No entanto, para mim, mais importante do que apresentar um documentário já finalizado independentemente do seu conteúdo, é importante respeitar os objetivos e as características que defini como centrais para todo o projeto e, ao mesmo tempo, ser honesto e justo para com tudo o que “retirei” do “mundo” de Eduardo Palaio. Dizendo de outra maneira, por forma a tentar conseguir “fazer passar” da melhor maneira a cumplicidade que existe entre Eduardo e a prática tipográfica e também a garantir que as virtudes do método das Histórias de Vida não se desperdiçassem, tive que dar mais tempo de filme aos conteúdos que tinha para apresentar. Desde que visitei o *Espaço Memória* pela primeira vez e, ainda mais, desde que comecei ali o meu trabalho de campo, senti que aquele era um trabalho sobre Eduardo Palaio, feito em conjunto com Eduardo Palaio, por isso, de maneira alguma eu podia “cortar” um testemunho íntimo, sincero e aberto como o que ele me confiou; estaria certamente a comprometer os propósitos do meu projeto e, no limite, a trair a confiança do meu objeto de estudo.

Por este facto, e também porque os momentos de entrevista ainda são algo extensos, apresento desde já a justificação para o projeto em si – o filme – não estar concluído e ter

apenas a duração que, por imposição dos prazos académicos, foi possível ter. Apesar disso, foi para mim importante chegar a esta conclusão e assumir esta opção, pois considero que o fragmento de filme etnográfico que apresento vai de encontro aos desígnios deste projeto e representa a natureza da antropologia visual, e sei ainda que terei sempre a oportunidade de o concluir *à posteriori*.

CONCLUSÃO/ REFLEXÕES FINAIS

“The invention of typography ranks near the creation of writing as one of the most important advances in civilization. Writing gave humanity a means of storing, retrieving, and documenting knowledge and information that transcended time and place; typographic printing allowed the economical and multiple production of alphabet communication. Knowledge spread rapidly and literacy increased as a result of this remarkable invention.”. É amplamente reconhecido o que Phillip Meggs e Alston Purvis lembram em *Meggs’ History of Graphic Design* (2006): a invenção da tipografia ou, mais propriamente, a impressão e a multiplicação de textos e símbolos que a arte tipográfica possibilitou, figura como uma das inovações mais importantes da história da humanidade, pelo desenvolvimento e progresso que permitiu em diversos campos da vida das comunidades, com destaque para a democratização (lenta, claro) da cultura, no sentido do conhecimento (na partilha) e da informação (no acesso) e para o estreitar das diferenças e desigualdades sociais. Para se ter uma ideia mais exata e circunscrita desta “imagem”, aproveito ainda um exemplo dado por Meggs e Purvis – o início da utilização generalizada dos agora vulgarmente chamados “baralhos de cartas”. Na realidade, as cartas de jogar foram dos primeiros objetos impressos a transitarem de um patamar mais “nobre” para um nível mais popular e iletrado – na Europa do final da Idade Média (a invenção da tipografia terá ajudado, também, ao declínio deste período da história), a classe operária e agrária podia jogar nas ruas e nas tabernas aos mesmos jogos que os reis jogavam nos castelos e nos palácios – e demonstram bem como a “explosão” e a propagação da impressão, ao introduzir nas “massas” o reconhecimento simbólico e a dedução lógica e sequencial, motivou uma maior abertura e um crescente nivelamento sociocultural (MEGGS, 2006).

Partindo deste contexto histórico e avançado estes anos todos até à contemporaneidade, é justo, então, dizer que hoje só consigo estar a escrever este relatório porque um homem ou um conjunto de homens, há alguns séculos atrás, iniciaram aquilo que Eduardo Palaio chamou de “aventura da tipografia” e que, tal como a escrita, tudo aquilo que representamos e conseguimos fazer advém das possibilidades que tivemos e das heranças que recebemos. Deste modo, penso que seria injusto e até negligente desprezar e esquecer esses patrimónios materiais e imateriais históricos riquíssimos e ainda “vivos” que, no fundo, são os alicerces das sociedades contemporâneas. Por isso, para mim, é extremamente necessário e urgente encontrarmos meios para “guardar” e divulgar estes importantes espólios do nosso passado. E se a patrimonialização ou a musealização pode ser um dos caminhos para preservar a cultura e a história material, nomeadamente a que diz respeito ao trabalho e aos ofícios – como aconteceu com a *Tipografia Popular A. Palaio* que, agora profissionalmente obsoleta, foi transformada no museu *Espaço Memória – Tipografia Popular* –, “elas” já se revelam impotentes para registar e “arquivar” a memória imaterial, isto é, o saber, a experiência e as sensibilidades de quem com ela mais contactou – os trabalhadores, sejam operários ou artesãos.

É neste vazio que, de forma natural e pertinente, a Antropologia Visual aparece, na medida em que se pode assumir como disciplina ou especialidade, pelo conjunto de ferramentas técnicas e conceptuais que possui – nomeadamente a observação demorada e cuidadosa, a abordagem singular a temáticas como a memória, o ritual, ou as relações laborais e de parentesco e, necessariamente, o registo visual dos vários aspectos observados na pesquisa –, mais capaz de fazer face à necessidade e à urgência de “imortalizar” as provas físicas e, simultaneamente, os testemunhos orais de aspetos e traços da cultura quase extinta. E porque associado a este tipo de registo está, acima de tudo, um foco direccionado ao indivíduo – neste caso Eduardo Palaio, uma testemunha viva de um “mundo” em acelerado desaparecimento –, na minha ótica, a História de Vida – uma metodologia de raízes antropológicas – aparece como meio privilegiado e extremamente útil para dar conta de toda a experiência (direta ou indireta) que envolve a relação do Homem com o mundo material que é (quase) pretérito mas que lhe é (ainda) muito presente. Inclusivamente,

percebi também com este trabalho que essa figura do homem ou da mulher que opera ou manuseia com mestria instrumentos e técnicas que se modificaram na sua utilidade e no seu significado e que tem sobre eles um discurso privilegiado e exclusivo, se transforma ela própria e ganha um poder que é precioso – o da arte.

Como refere Eric Gill, nos tempo que se seguiram à revolução industrial e mesmo já no séc. XX, um comum operário, independentemente da sua exímia perícia, porque trabalhava com o objetivo de produzir para e em nome de alguém, estava reduzido ao nível de uma mera ferramenta entre tantas outras que compunham uma fábrica ou uma oficina (1988). Hoje em dia, falando meramente do meio laboral, um operário, um artesão ou um técnico que saiba trabalhar com máquinas e materiais já ultrapassados e, por isso, dificilmente compreendidos, e que o faça sem o objetivo empresarial de produzir e criar riqueza (material) mas com o gosto de perpetuar um saber-fazer, pode e deve, na minha opinião, ser considerado um artista. Com esta perspectiva, ganha também relevância e pertinência a recorrência às metodologias visuais, no sentido em que estas têm o alcance não só de registar e conservar, mas de divulgar e exibir a capacidade e a arte de mexer com instrumentos e objetos arcaicos e muito singulares e trabalhar com técnicas muito específicas e em desuso. Neste caso, para mim, e socorrendo-me de novo às ideias de David Macdougall, o que importa alcançar com um filme etnográfico com estas características, do género que pretendi fazer com este trabalho de projeto, é, em primeiro lugar, um conhecimento visual e sensitivo e, apenas a montante, chegar a um plano reflexivo e analítico porque, em última instância, o foco da transmissão é a vida (sempre íntima) de uma certa pessoa.

E foi justamente nestes pressupostos e com este propósito que defini o objetivo principal para este meu trabalho de projeto e, assim, empreendi esforços para conseguir arquivar em imagens e sons, o importante universo tipográfico do qual Eduardo Palaio é parte integrante e (ainda) ativa. Assim sendo, considero que o trabalho que realizei – primeiro o prático do terreno, culminado com a montagem do filme etnográfico e, depois, estas reflexões – satisfaz plenamente as pretensões que acabei de descrever e que, também, inicialmente assinalei. Mas mais do que o sentimento de conforto pelo simples objetivo cumprido ou

pela meta alcançada, sinto-me extremamente feliz e recompensado principalmente por poder contribuir – independentemente da qualidade cinematográfica existente no objeto fílmico que produzi – para a conservação e a manutenção de património cultural com uma riqueza incomensurável e para o arquivo de um universo tão particular como o que encontrei na *Tipografia Popular* e na pessoa de Eduardo Palaio. Recordo que, como já disse, desde o primeiro momento em que falei com este homem que o sentimento e o desejo que se instalou em mim foi o de querer, ou melhor, de dever apreender, arquivar e expor aquela realidade.

Sem dúvida alguma, ao longo destes dois anos que estive a trabalhar neste projeto e, sobretudo, por ter privado ainda um tempo considerável com Eduardo no seu dia a dia oficial, absorvi aquele “mundo” quase como se tivesse feito parte dele. Curiosamente, tal como o tipógrafo que estudei, naquela oficina passei dias isolado mas sentindo-me sempre acompanhado pela vida e experiência que lá estava contida. Na verdade, a convivência com o espaço, com as máquinas, com o cheiro – infelizmente, este é um sentido que (ainda) não pode ser transportado para o filme, mas posso garantir que o cheiro intenso a óleo e a tinta que notei sempre de cada vez que lá ia, me dava a estranha sensação de estar presente naquele chão e naqueles objetos há décadas (o que ajudava também a “transportar-me” para o passado) – e, essencialmente, a imersão completa nas histórias contadas, fizeram-me “viajar” no tempo e sentir-me presente num passado de que não fiz parte mas sobre o qual tenho imensas referências e, ao mesmo tempo, curiosidade. Aliás, todos os relatos que Eduardo fazia do seu passado e, também, do passado do seu pai, instantaneamente geravam no meu imaginário imagens muito concretas e narrativas muito completas que contribuíam para um entendimento profundo daquele contexto e, ainda, para uma compreensão mais generalizada das circunstâncias em que se vivia naquelas épocas. Lembro-me, por exemplo, de ficar surpreso quando percebi que a família Palaio se mudou da Figueira da Foz para o Seixal depois de consultar um anuário e de ter escolhido a “terra” em função das indústrias que tinha e não ancorado em algum tipo de conhecimentos ou rede de contactos (mesmo que superficiais), o que ajuda a ilustrar as contrariedades dos tempos e as escolhas arriscadas mas necessárias que se faziam. Conseguimos, da mesma maneira, “visualizar” uma criança de pé, em cima de uma caixa, numa oficina saturada em

fumo de tabaco, a distribuir pequenas letras nos separadores de uma gaveta de forma repetitiva e a pensar em tudo menos em trabalho.

Esta dimensão histórica presente no projeto (no sentido da disciplina formal, preocupada com questões de caráter mais generalizado), no meu entender, valoriza muito este tipo de objetos ou produtos, mas é preciso sublinhar que depende, em larga medida, do locutor que lhe serve de veículo. No caso de *História de um certo tipo*, penso que foi possível alcançar esta extensão porque Eduardo Palaio, para além de muita experiência no ofício e de muitas lembranças relativas à sua vida, tem também duas coisas que, para mim, são essenciais: um enorme gosto, prazer e respeito pelo ofício e pela (duradoura) relação que tem com ele e uma instrução (no sentido da educação) que lhe permite transmitir o que pensa e sente de forma clara, fluida e relevante. É claro que foi, fundamentalmente, devido a esta *persona* que fiquei motivado para levar a cabo este trabalho. E o facto de ter utilizado e de defender a metodologia das Histórias de Vida como parte essencial deste projeto, tem que ver com a percepção do que alguém como Eduardo Palaio pode ter para contar. Desta forma, em sintonia com e através do seu testemunho, o restante *cosmos* (a tipografia e todo o conteúdo oficial) consegue girar e fazer completar ideias, experiências e momentos, facilitando a “viagem” visual e a reflexão mais profunda. Daí que o seu nome figure como subtítulo no filme etnográfico que representa este projeto.

Genericamente e em suma, creio que o desenvolvimento deste trabalho de mestrado foi possível devido à coincidência de vários aspetos ou características, como o meio oficial tipográfico e a pessoa de Eduardo Palaio, e pela sustentação e articulação de três alicerces que, se não coexistissem, não permitiriam a realização deste produto (filme etnográfico): a Cultura Material como foco temático imprescindível para a compreensão de um contexto etnográfico relacionado com o trabalho; as História de Vida como técnica de pesquisa preferencial e indispensável para trabalhar com experiências e testemunhos de vida pessoais; e a Antropologia Visual, um campo disciplinar imperativamente necessário como suporte teórico e formal para a apresentação dos resultados. Evidentemente que a quota parte de importância destas abordagens neste projeto não é quantificável, principalmente porque cada uma delas depende das outras para funcionar, mas uma vez que este é um

trabalho de projeto realizado no âmbito da Antropologia e das Culturas Visuais, importa sublinhar as faculdades deste “teto”.

É justo, então, referir que apenas consegui concretizar a finalidade maior deste projeto – o registo deste universo tipográfico pela “mão” de Eduardo Palaio – porque consegui captar e gravar em imagem e em som os resultados da observação e da pesquisa que fiz – precisamente para compreender melhor aquela realidade – durante meses naquele terreno. O recurso à captação de imagens e sons (fotografia, filme ou mesmo apenas áudio) é, de facto, uma “arma” extremamente útil e vantajosa no que diz respeito aos desígnios da disciplina antropológica, na medida em que por sua via mais facilmente nos aproximamos, mais tempo nos podemos demorar e mais pormenorizadamente olhamos para o nosso objeto de estudo. Neste domínio, recorro às palavras de James Clifford reproduzidas pelo professor João Leal quando se referia às características distintas da Antropologia: *“Not so fast!”*; *“What else is there?”*. Reitero, por isso, a extraordinária importância das metodologias visuais para o desenvolvimento de etnografias com características similares às do projeto que aqui apresento. No meu entender, a urgência de preservar “mundos” já esquecidos ou em vias de extinção deve servir-se ainda mais da Antropologia Visual, pela simples razão de que o passado – ou os vestígios que o representam – está, de uma forma muito célere, a não conseguir sobreviver nesta nossa sociedade ocidental inundada de futuro, e a Antropologia, apoiada pelo suporte visual, apresenta-se como a disciplina ideal para a materializar.

Na verdade, porque este trabalho me fez obrigatoriamente refletir muito à cerca destas potencialidades, posso dizer que agora, no término deste projeto, cheguei a conclusões que não tinha antecipado no princípio, e sinto que os objetivos que estipulei, além de terem sido cumpridos, podem ser, afinal, renovados. Efetivamente, com este filme etnográfico perto de estar terminado (relembro que a versão que apresento representa apenas uma parte) sinto a necessidade e a oportunidade de repetir o processo mas com outro objeto de estudo, ou seja, com outro meio laboral (oficinal ou não) singular e distintivo e com outra(s) pessoa(s) interessante(s) cujo percurso de vida esteja intimamente ligado ao ofício. Tomando um pouco como exemplo a coleção de “retratos” que o cineasta francês Alain Cavalier construiu

no início dos anos 90, parece-me no mínimo interessante, produzir uma compilação de provas visuais e de testemunhos orais – ainda que em diferentes termos dos de Cavalier, mais participativo e interventivo na sua abordagem – de artes, ofícios, artífices e operários que apesar de em pouco número, muito têm para contar. Deste modo, o fantástico é que a Antropologia em contacto com o Cinema pode produzir algo mais do que apenas um produto académico, pois permite uma relação direta do objeto de estudo com as pessoas no geral o que, por consequência, facilita ainda mais o objetivo primordial da preservação no tempo de uma determinada existência (como dizia Macdougall).

É claro que o produto que é o filme etnográfico está sujeito a uma grande carga subjectiva e ambígua, uma vez que o fenómeno ou o contexto que retrata é conduzido “pelos olhos” de um determinado investigador, à luz de circunstância únicas, sendo por isso não completamente adequado à realidade. Pode ser disso sintomático a ocasião em que dois documentaristas façam, ao mesmo tempo, um filme sobre o mesmo contexto, focando os mesmos aspectos, na medida em que o resultado serão dois filmes completamente diferentes, motivados não só pelas diferentes visões e posturas dos realizadores mas, também, pelas certamente diferentes atuações levadas a cabo pelos participantes. Este facto leva, porém, ao aspecto, para mim, especial de que cada filme etnográfico é original e único pois documenta dessa mesma forma um certo tempo, um certo espaço e, globalmente, determinadas atuações que acontecem dentro desse tempo e desse espaço. A meu ver, o maior cuidado que o antropólogo deve ter na realização de um filme etnográfico é ter a consciência que o que vai captar é uma realidade irrepetível – embora gerada por um contexto presente no tempo e no espaço – e esforçar-se por desenvolver e escolher as melhores estratégias e mecanismos, respectivamente (principalmente as de aproximação e confrontação com o terreno de pesquisa), de modo a ter um resultado, acima de tudo, honesto para consigo e para com as pessoas que vai eternizar no ecrã. E, essencialmente, foi com estes últimos aspectos que mais me preocupei e mais esforço fiz em cumprir quando “mergulhei” no quotidiano vivo de Eduardo Palaio.

BIBLIOGRAFIA

APPADURAI, Arjun (1986) *The Social Life of Things – Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press (3-63).

BARBASH, Ilisa and TAYLOR, Lucien (1997) *“Documentary styles in Cross-cultural filmmaking. A handbook for making documentaries and ethnographic films and vídeos*. University California Press.

BOURDIEU, P. (1986) *“L’illusion biographique”, in Actes de la recherche en sciences sociales* 62-63.

BERTAUX, Daniel (1981) (ed) *Biography And Society – The Life-History Approach In The Social Sciences*, Sage, London and Beverly Hills.

DURÃO, Susana (2003) *Oficinas e Tipógrafos. Cultura e Quotidianos de Trabalho*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, Coleção Portugal de Perto (dirigida por Joaquim Pais de Brito), 351 pp.

DURÃO, Susana e MARQUES, E. Margarida (2001), *“Os vidreiros e a máquina, o tipógrafo e o designer. Reflexões sobre antropologia do trabalho”, in Etnográfica, revista do CRIA - Centre for Research in Anthropology – Portugal, Editora Celta, Volume VI, (2), 47-68.*

GEERTZ, Clifford (1988) *Works and Lives: the Anthropologist as an Author*, Stanford (cal.), Stanford University Press.

GILL, Eric (1988) *An Essay on Typography*, Lund Humphries, London.

GOFFMAN, Erving (1959) *Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor Books, New York.

GRINT, Keith and WOOLGAR, Steve (1997) *The Machine at Work: Technology, Work and Organization*, Polity Press and Blackwell Publisher.

HARRISON, Barbara (ed.) (2008) *Life Story Research*, Sage.

INGOLD, Tim & Elizabeth HALLAM (2007) "Creativity and Cultural Improvisation: an Introduction", Hallam, E. & T. Ingold (eds.), *Creativity and Cultural Improvisation*, Oxford, Berg, 1-24.

LANGNESS, Lewis L. (1965) *The Life History in Anthropological Science*, New York, Holt Rinehart & Winston.

LATOUR, Bruno (2007) "Une Sociologie sans Objet? Remarques sur l'Interobjectivité", Debary, O. e Turgeon, L. (Ed.) *Objets & Mémoires*, Paris, MSH editions, (37-56).

LEITE, Carolina (1999) "Conto e Histórias de Vida nas Ciências Sociais" in *Cadernos do Noroeste, Série Comunicação*, Vol. 12 (1-2).

LEMONNIER, Pierre (1992) “Elements for an anthropology of technology”, Ann Arbor, Museum of anthropology, University of Michigan.

LENCLUD, Gérard, 2007, “Être un Artefact”, Debary, O. e Turgeon, L. (Ed.) *Objets & Mémoires*, Paris, MSH editions, (59-90).

LEWIS, Oscar (2001) *The Children of Sanchez – Autobiography of a Mexican Family*, Vintage Books, N.Y..

MACDOUGALL, David (1994) “De quem é essa história?” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº 5. Antropologia e Mídia, 1977, Rio de Janeiro.

MACDOUGALL, David (2006) *The Corporeal Image: Filme, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press.

MARQUES, Emilia Margarida (2009), *Os Operários e as Suas Máquinas: Usos Sociais da Técnica no Trabalho Vidreiro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

MARX, Karl (1887) *Capital: A Critique of Political Economy*, Vol. I, Progress Publishers, Moscow.

MEGGS, Phillip e PURVIS, Alston (2006) *Meggs’ History of Graphic Design*”, Jon Wiley & Sons, New Jersey.

MILLER, Daniel C. (1987) *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Wiley-Blackwell.

NICHOLS, Bill, (1991) *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.

ORTNER, Sherry (2006) “Power and Projects. Reflections on Agency”, *Anthropology and Social Theory, Culture, Power and the Acting Subject*, Durham, Duke University Press, 129-153.

PIAULT, Colette (2006) The Construction and Specificity of an Ethnographic Film Project: Researching and Filming, in Postma, M. And Crawford, P, *Reflecting Visual ethnography*. Intervention Press. Denmark.

PINK, Sarah (2006) *The Future of Visual Anthropology: Engaging The Senses*, Routledge.

PINK, Sarah (ed.) (2007) *Visual Interventions - Applied Visual Anthropology*, Berghahn books, New York.

PINK, Sarah (2013) *Doing Visual Ethnography - Images, Media and Representation in Research*, Sage.

PLUMMER, Ken (2001) *Documents of Life 2: An invitation to Critical Humanism*, London, Sage.

PRATS, Lorenç (1997) *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, (19-103)

RABIGER, Michael (1987) *Directing the Documentary*, Focal Press, Boston (CEAS).

ROSE, Gillian (2000) *Visual Methodologies: An Introduction to Interpreting Visual Objects*. Sage Publications, 2005.

SCOTT, James C. (1990) *Domination and the Arts of Resistance - Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven/ London

THOMPSON, Paul (2000) *Voice of the past: Oral History*; Oxford university Press.

TURGEON, Laurier (2007) “La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire”, Débary, O. e Turgeon, L. (Ed.) *Objets & Mémoires*, Paris, MSH éditions, (13-36).

WATSON, Lawrence C. (1976) *Understanding the Life History as a Subjective Document: Hermeneutical and Phenomenological Perspectives*, *in Ethos*, Vol. 4 nº 1, pp. 95-131.

FILMOGRAFIA

ASCH, Timothy – *Jero Tapakan – Stories from the life of a balinese healer*, 1983

BAILY, John – *Amir – an Afghan refugee musician’s life in Peshawar, Pakistan*, 1985

CAVALIER, Alain – *Portraits*, 1991

COSTA, Catarina Alves – *Nacional 206*, 2008

MACDOUGALL, David e Judith – *Lorang’s Way – a Turkana Man*, 1978

MARSHALL, John – *N!ai, the Story of a !Kung Woman*, 1980

PRELORÁN, Jorge – *Imaginero (Hermógenes Cayo)*, 1970

SALLES, João Moreira – *Nelson Freire*, 2003